

C 153
ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ
ИСТОРІЯ
МУЗЫКИ
ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ
и
НАРОДОВЪ
Z 60/84
Вып. 3
ИЗД. „ШИПОВНИКЪ"



А. Ридеръ.

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ





А. Ридеръ.

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ





Г. Климъ.—Шубертъ за работой.

оперномъ либретто и невозможно въ дѣйствительной жизни»[32]. Первый актъ обозначенъ 20 сентября, второй—20 октября. Третій оконченъ 27 февраля 1822 г. Барбайя, бывшій въ то время антрепренеромъ въ двухъ главныхъ вѣнскихъ театрахъ, не предсказывалъ успѣха этой оперѣ Шуберта. Въ 1825 г. авторъ послалъ ее знаменитой пѣвицѣ Аннѣ Мильдеръ въ Берлинъ, которая въ отвѣтномъ письмѣ Шуберту, полномъ нѣжности и энтузіазма, указываетъ, однако, на то, что опера эта не соотвѣтствуетъ вкусу берлинской публики, «привыкшей къ большой трагической оперѣ или французской комической»[33]. Не одно либретто представляло препятствіе къ постановкѣ этой оперы. Въ Грацѣ, мѣстопребываніи Гюттенбреннеровъ, средоточіи почитателей Шуберта, была сдѣлана попытка исполнить эту оперу, но трудность аккомпанимента явилась неодолимой помѣхой. Опера была поставлена въ Веймарѣ 24 іюня 1854 г., но, несмотря на то, что была ревностно разучена, все-таки успѣха не имѣла. Въ 1879 г. вѣнскій капельмейстеръ Іоганнъ Фуксъ передѣлалъ либретто этой оперы и значительно ее сократилъ. Въ такомъ видѣ она была поставлена въ мартѣ 1881 г. въ Карлсруэ, гдѣ имѣла большой успѣхъ.

Въ 1822 г. Шубертъ имѣлъ случай познакомиться съ Бетховеномъ, но изъ этого знакомства ничего не вышло. Въ іюлѣ того же года Шуберту часто случалось бывать въ ресторанѣ, куда приходилъ и Бетховенъ; но у него не хватило духу подойти къ тому, кого онъ такъ благоговѣйно чтилъ; тогда онъ рѣшилъ поднести Бетховену посвященныя ему варіаціи на французскую тему (ор. 10). Шуберта сопровождалъ издатель этихъ варіацій, Діабелли. Бетховенъ былъ дома, принялъ поднесенныя ему варіаціи и далъ Шуберту бумагу и карандашъ, чтобы читать его отвѣты (такимъ способомъ вслѣдствіе своей глухоты Бетховенъ вынужденъ былъ вести бесѣду). Развернувъ принесенное ему произведеніе, онъ чѣмъ-то былъ пораженъ. Замѣтивъ это, Шубертъ окончательно потерялъ самообладаніе, бросился бѣжать и успокоился только на улицѣ. Такъ и окончилось знакомство Бетховена съ Шубертомъ, котораго нѣсколько утѣшило послѣ этого то, что Бетховену понравились его варіаціи, и что онъ ихъ часто игралъ со своимъ племянникомъ[34].

Осенью Шубертъ принялся опять за As-dur'ную мессу, начатую имъ въ 1819 г. (см. стр. 194). Онъ окончилъ ее 7 сентября 1822 г., но передъ смертью, вопреки своему обыкновенію, снова принялся за ея переработку; онъ не любилъ исправлять разъ написанное—эта месса представляетъ едва ли не единственное исключеніе[35].

---

[32] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 335.
[33] Ibid. III, p. 335.
[34] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 336.
[35] Ibid. III, p. 336.



Іенгеръ, А. Гюттенбреннеръ и Шубертъ. Рисунокъ І. Тельчера (около 1827 г.).

V.



Ъ продолженіе лѣта 1822 г. І. Гюттенбреннеръ дѣлалъ попытки къ постановкѣ оперетты «Teufels Lustschloss» (см. стр. 167) въ разныхъ мѣстахъ: въ Іозефштадтѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и Прагѣ. Но изъ этихъ попытокъ ничего не вышло. Петерсъ, лейпцигскій издатель, отказался печатать произведенія Шуберта, находя для себя рискованнымъ издавать сочиненія неизвѣстнаго композитора. Такъ медленно распространялась извѣстность Шуберта даже въ Германіи. Шубертъ хотѣлъ поступить въ Вѣнское Общество Любителей Музыки въ качествѣ альтиста. Но и въ этомъ ему было отказано подъ предлогомъ, что Общество это состоитъ только изъ любителей, поэтому въ него не имѣютъ доступа профессіональные музыканты. Зато Шубертъ былъ избранъ почетнымъ членомъ Музыкальныхъ Обществъ въ Линцѣ и Грацѣ. Въ благодарность за честь, оказанную ему послѣднимъ, Шубертъ написалъ свою 8-ю симфонію въ H-moll (см. стр. 199). Она начата 30 октября 1822 г., осталась неоконченной и состоитъ изъ allegro, andante и 9 тактовъ скерцо. Въ этой симфоніи Шубертъ является вполнѣ самостоятельнымъ и зрѣлымъ композиторомъ,

оперномъ либретто и невозможно въ дѣйствительной жизни»[32]. Первый актъ обозначенъ 20 сентября, второй—20 октября. Третій оконченъ 27 февраля 1822 г. Барбайя, бывшій въ то время антрепренеромъ въ двухъ главныхъ вѣнскихъ театрахъ, не предсказывалъ успѣха этой оперѣ Шуберта. Въ 1825 г. авторъ послалъ ее знаменитой пѣвицѣ Аннѣ Мильдеръ въ Берлинъ, которая въ отвѣтномъ письмѣ Шуберту, полномъ нѣжности и энтузіазма, указываетъ, однако, на то, что опера эта не соотвѣтствуетъ вкусу берлинской публики, «привыкшей къ большой трагической оперѣ или французской комической»[33]. Не одно либретто представляло препятствіе къ постановкѣ этой оперы. Въ Грацѣ, мѣстопребываніи Гюттенбреннеровъ, средоточіи почитателей Шуберта, была сдѣлана попытка исполнить эту оперу, но трудность аккомпанимента явилась неодолимой помѣхой. Опера была поставлена въ Веймарѣ 24 іюня 1854 г., но, несмотря на то, что была ревностно разучена, все-таки успѣха не имѣла. Въ 1879 г. вѣнскій капельмейстеръ Іоганнъ Фуксъ передѣлалъ либретто этой оперы и значительно ее сократилъ. Въ такомъ видѣ она была поставлена въ мартѣ 1881 г. въ Карлсруэ, гдѣ имѣла большой успѣхъ.

Въ 1822 г. Шубертъ имѣлъ случай познакомиться съ Бетховеномъ, но изъ этого знакомства ничего не вышло. Въ іюлѣ того же года Шуберту часто случалось бывать въ ресторанѣ, куда приходилъ и Бетховенъ; но у него не хватило духу подойти къ тому, кого онъ такъ благоговѣйно чтилъ; тогда онъ рѣшилъ поднести Бетховену посвященныя ему варіаціи на французскую тему (ор. 10). Шуберта сопровождалъ издатель этихъ варіацій, Діабелли. Бетховенъ былъ дома, принялъ поднесенныя ему варіаціи и далъ Шуберту бумагу и карандашъ, чтобы читать его отвѣты (такимъ способомъ вслѣдствіе своей глухоты Бетховенъ вынужденъ былъ вести бесѣду). Развернувъ принесенное ему произведеніе, онъ чѣмъ-то былъ пораженъ. Замѣтивъ это, Шубертъ окончательно потерялъ самообладаніе, бросился бѣжать и успокоился только на улицѣ. Такъ и окончилось знакомство Бетховена съ Шубертомъ, котораго нѣсколько утѣшило послѣ этого то, что Бетховену понравились его варіаціи, и что онъ ихъ часто игралъ со своимъ племянникомъ[34].

Осенью Шубертъ принялся опять за As-dur'ную мессу, начатую имъ въ 1819 г. (см. стр. 194). Онъ окончилъ ее 7 сентября 1822 г., но передъ смертью, вопреки своему обыкновенію, снова принялся за ея переработку; онъ не любилъ исправлять разъ написанное—эта месса представляетъ едва ли не единственное исключеніе[35].

---

[32] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 335.
[33] Ibid. III, p. 335.
[34] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 336.
[35] Ibid. III, p. 336.



Іенгеръ, А. Гюттенбреннеръ и Шубертъ. Рисунокъ I. Тельтшера (около 1827 г.).



V.



Въ продолженіе лѣта 1822 г. I. Гюттенбреннеръ дѣлалъ попытки къ постановкѣ оперетты «Teufels Lustschloss» (см. стр. 167) въ разныхъ мѣстахъ: въ Іозефштадтѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и Прагѣ. Но изъ этихъ попытокъ ничего не вышло. Петерсъ, лейпцигскій издатель, отказался печатать произведенія Шуберта, находя для себя рискованнымъ издавать сочиненія неизвѣстнаго композитора. Такъ медленно распространялась извѣстность Шуберта даже въ Германіи. Шубертъ хотѣлъ поступить въ Вѣнское Общество Любителей Музыки въ качествѣ альтиста. Но и въ этомъ ему было отказано подъ предлогомъ, что Общество это состоитъ только изъ любителей, поэтому въ него не имѣютъ доступа профессіональные музыканты. Зато Шубертъ былъ избранъ почетнымъ членомъ Музыкальныхъ Обществъ въ Линцѣ и Грацѣ. Въ благодарность за честь, оказанную ему послѣднимъ, Шубертъ написалъ свою 8-ю симфонію въ H-moll (см. стр. 199). Она начата 30 октября 1822 г., осталась неоконченной и состоитъ изъ allegro, andante и 9 тактовъ скерцо. Въ этой симфоніи Шубертъ является вполнѣ самостоятельнымъ и зрѣлымъ композиторомъ,

выработавшимъ себѣ свой собственный стиль, запечатлѣнный высоко-художественною индивидуальностью автора. Оркестровыя сочетанія этой симфоніи представляютъ много новыхъ и чрезвычайно изящныхъ эффектовъ, которые возвышаютъ цѣнность этого перво-классснаго шедевра [1]. Въ немъ есть мѣста поразительной геніальности. Стоитъ вспомнить, напримѣръ, вторую тему (побочную партію), столь мелодичную, столь ясную по настроенію, которая вдругъ прерывается мощнымъ аккордомъ (субъ-доминантовымъ): какъ-будто страшная судьба врывается въ беззаботное теченіе веселой жизни, грозя ей гибелью; но гроза миновала, и жизнь опять, ликуя, бьетъ ключемъ изъ неизсякаемаго родника творческой фантазіи автора. Шубертъ ни разу не слыхалъ этой симфоніи въ оркестровомъ исполненіи. Вышеупомянутый Гербекъ (см. стр. 196) добылъ ее изъ Граца и исполнилъ въ первый разъ въ Вѣнѣ въ 1865 г. [2].



Бюстъ Шуберта. Бронза Ф. Діалера (1829 г.).

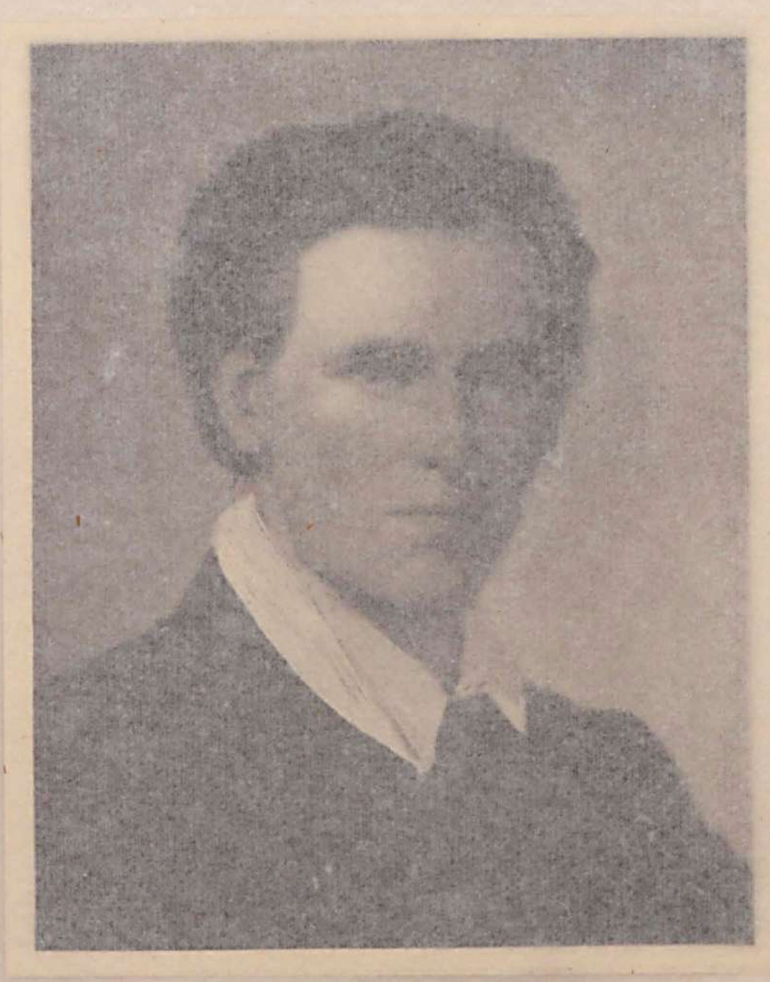
Къ пѣснямъ этого (1822) года принадлежатъ: «Epistel von Collin», «Heliopolis», «Todesmusik», «Schatzgräbers Begehr», «Wilkommen und Abschied», «Die Rose», «Der Musensohn», «Geist der Liebe», «Gott in der Natur» и «Des Tages Weihe».

Между тѣмъ новыя произведенія Шуберта продолжали появляться въ свѣтъ. Прежнія быстро распродавались. Одинъ «Лѣсной Царь» могъ бы дать Шуберту матеріальное обезпеченіе. Но, застигнутый нуждою, онъ продалъ первыя свои 12 произведеній Діабелли за 800 гульденовъ.

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362. Кульминаціоннаго пункта этой оригинальной самобытности Шубертъ достигаетъ въ музыкѣ къ «Розамундѣ» и большой C-dur'ной симфоніи.

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 337. Ср. Hanslick, «Aus dem Concertsaal». Wien. 1870. («Geschichte des Concertwesen in Wien». Bd. II, S. 350).

Дружески расположенный къ Шуберту графъ Дитрихштейнъ предлагалъ ему мѣсто органиста въ придворной капеллѣ. Но Шубертъ, подобно Бетховену, тяготился исполненіемъ какихъ-либо обязанностей, отвлекавшихъ его отъ композиціи. Поэтому, къ крайнему огорченію своего отца, онъ отказался отъ предложеннаго ему мѣста [3].



Морицъ фонъ [illegible]

Въ 1823 г. Шубертъ написалъ Singspiel «Die Verschworenen», оперу «Fierrabras» и музыку къ «Розамундѣ».

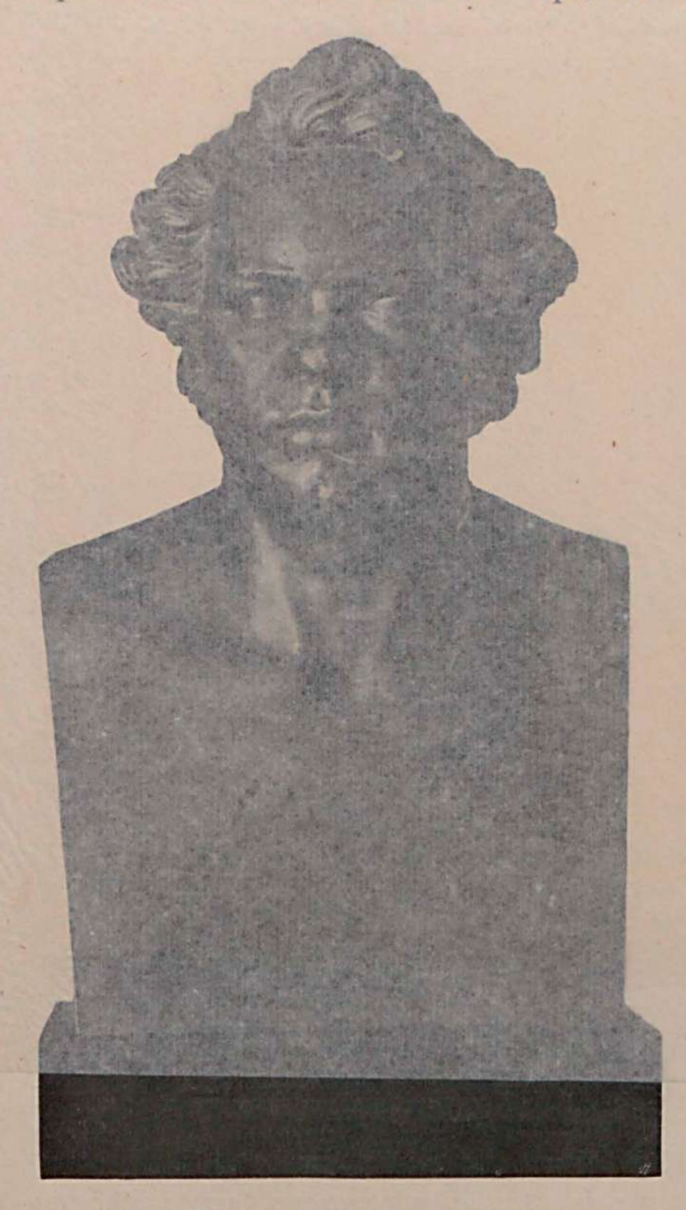
«Die Verschworenen», Singspiel въ одномъ актѣ, состоитъ изъ увертюры и 11 нумеровъ. Опера окончена въ апрѣлѣ 1823 г. Цензоръ передѣлалъ заглавіе такъ: «Der häusliche Krieg». При жизни автора она не была поставлена на сценѣ. Въ 1861 г. она была исполнена въ вѣнскомъ Musikverein'ѣ подъ управленіемъ Гербека, потомъ давалась въ другихъ мѣстахъ, между прочимъ въ Парижѣ (3 февраля 1868 г.) подъ названіемъ «La Croisade des Dames» [4]. Мѣсяца черезъ два послѣ окончанія этого Singspiel Шубертъ принялся за «героически-романтическую» оперу (съ разговорнымъ діалогомъ) въ трехъ актахъ, дѣйствующими лицами которой были испанцы, мавры, рыцари, короли, ихъ дочери и пр. Эта опера—«Fierrabras». Ея либретто, весьма низкаго достоинства, написано І. Купельвизеромъ. Шубертъ началъ эту оперу, состоящую изъ увертюры и 23 нумеровъ, 25 мая 1823 г. и окончилъ ее 2 октября того же года. Манускриптъ заключаетъ въ себѣ 1000 страницъ. И весь этотъ колоссальный трудъ оказался тщетнымъ. Опера не была принята. Тяжело сознавать, что такой геній, какъ Шубертъ, расточалъ свои силы и

---

[3] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337.

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337—338.

выработавшимъ себѣ свой собственный стиль, запечатлѣнный высоко-художественною индивидуальностью автора. Оркестровыя сочетанія этой симфоніи представляютъ много новыхъ и чрезвычайно изящныхъ эффектовъ, которые возвышаютъ цѣнность этого перво-класснаго шедевра [1]. Въ немъ есть мѣста поразительной геніальности. Стоитъ вспомнить, напримѣръ, вторую тему (побочную партію), столь мелодичную, столь ясную по настроенію, которая вдругъ прерывается мощнымъ аккордомъ (субъ-доминантовымъ): какъ-будто страшная судьба врывается въ беззаботное теченіе веселой жизни, грозя ей гибелью; но гроза миновала, и жизнь опять, ликуя, бьетъ ключемъ изъ неизсякаемаго родника творческой фантазіи автора. Шубертъ ни разу не слыхалъ этой симфоніи въ оркестровомъ исполненіи. Вышеупомянутый Гербекъ (см. стр. 196) добылъ ее изъ Граца и исполнилъ въ первый разъ въ Вѣнѣ въ 1865 г. [2].



Бюстъ Шуберта. Бронза Ф. Діалера (1829 г.).

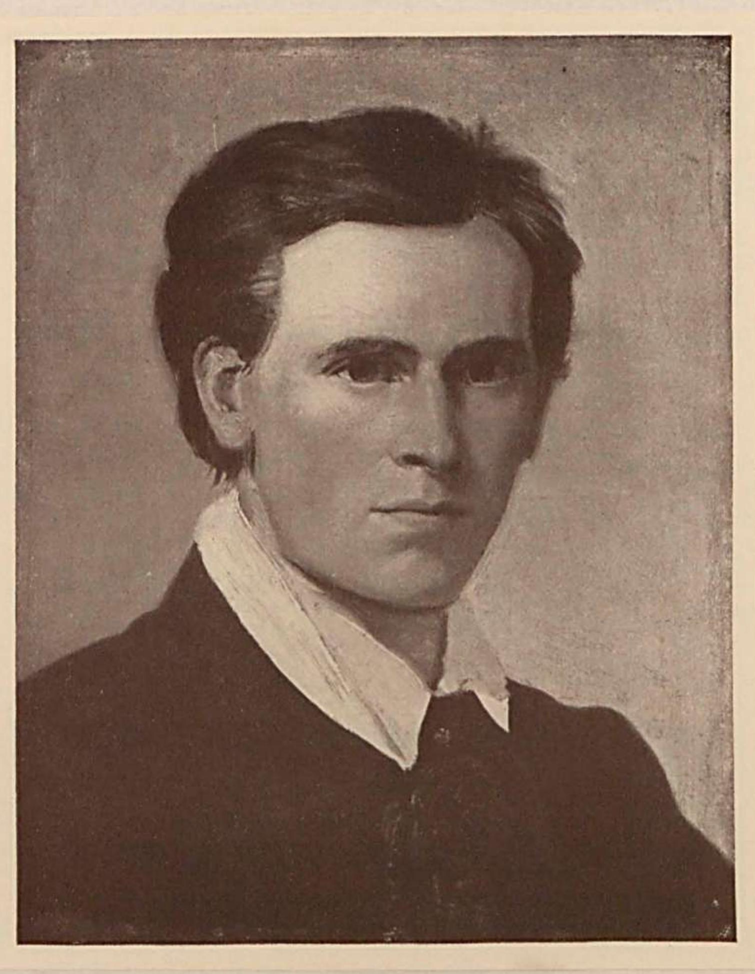
Къ пѣснямъ этого (1822) года принадлежатъ: «Epistel von Collin», «Heliopolis», «Todesmusik», «Schatzgräbers Begehr», «Wilkommen und Abschied», «Die Rose», «Der Musensohn», «Geist der Liebe», «Gott in der Natur» и «Des Tages Weihe».

Между тѣмъ новыя произведенія Шуберта продолжали появляться въ свѣтъ. Прежнія быстро распродавались. Одинъ «Лѣсной Царь» могъ бы дать Шуберту матеріальное обезпеченіе. Но, застигнутый нуждою, онъ продалъ первыя свои 12 произведеній Діабелли за 800 гульденовъ.

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362. Кульминаціоннаго пункта этой оригинальной самобытности Шубертъ достигаетъ въ музыкѣ къ «Розамундѣ» и большой C-dur'ной симфоніи.

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 337. Ср. Hanslick, «Aus dem Concertsaal». Wien. 1870. («Geschichte des Concertwesen in Wien». Bd. II, S. 350).

Дружески расположенный къ Шуберту графъ Дитрихштейнъ предлагалъ ему мѣсто органиста въ придворной капеллѣ. Но Шубертъ, подобно Бетховену, тяготился исполненіемъ какихъ-либо обязанностей, отвлекавшихъ его отъ композиціи. Поэтому, къ крайнему огорченію своего отца, онъ отказался отъ предложеннаго ему мѣста [3].



Морицъ фонъ Швиндъ. Автопортретъ.

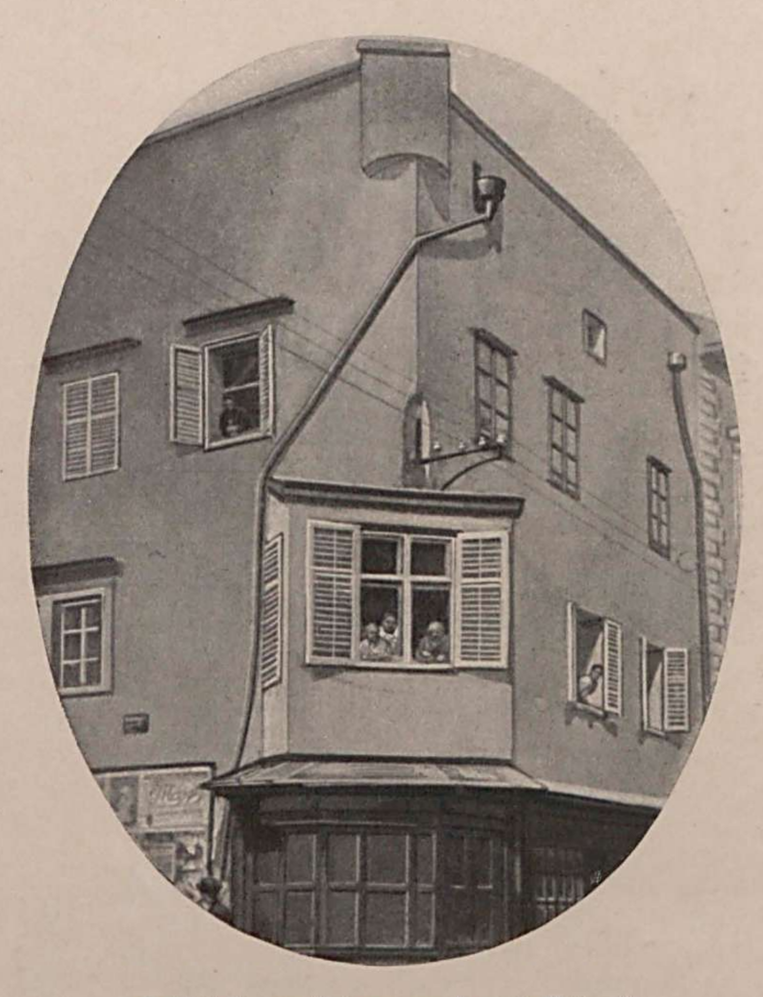
Въ 1823 г. Шубертъ написалъ Singspiel «Die Verschworenen», оперу «Fierrabras» и музыку къ «Розамундѣ».

«Die Verschworenen», Singspiel въ одномъ актѣ, состоитъ изъ увертюры и 11 нумеровъ. Опера окончена въ апрѣлѣ 1823 г. Цензоръ передѣлалъ заглавіе такъ: «Der häusliche Krieg». При жизни автора она не была поставлена на сценѣ. Въ 1861 г. она была исполнена въ вѣнскомъ Musikverein'ѣ подъ управленіемъ Гербека, потомъ давалась въ другихъ мѣстахъ, между прочимъ въ Парижѣ (3 февраля 1868 г.), подъ названіемъ «La Croisade des Dames» [4]. Мѣсяца черезъ два послѣ окончанія этого Singspiel Шубертъ принялся за «героически-романтическую» оперу (съ разговорнымъ діалогомъ) въ трехъ актахъ, дѣйствующими лицами которой были испанцы, мавры, рыцари, короли, ихъ дочери и пр. Эта опера—«Fierrabras». Ея либретто, весьма низкаго достоинства, написано I. Купельвизеромъ. Шубертъ началъ эту оперу, состоящую изъ увертюры и 23 нумеровъ, 25 мая 1823 г. и окончилъ ее 2 октября того же года. Манускриптъ заключаетъ въ себѣ 1000 страницъ. И весь этотъ колоссальный трудъ оказался тщетнымъ. Опера не была принята. Тяжело сознавать, что такой геній, какъ Шубертъ, расточалъ свои силы и

[3] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337.

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337—338.

время для сочиненія чудной музыки на всякія невозможныя либретто, которыя попадались ему подъ руку [5]. Не зная о судьбѣ, ожидавшей его оперу, Шубертъ принялся за сочиненіе музыки къ «Розамундѣ, Кипрской принцессѣ» (см. стр. 205), написанной Гельминой фонъ Шези [6], авторомъ «Эвріанты». Шубертъ написалъ музыку къ этой пьесѣ въ пять дней; состояла она изъ увертюры, изданной впослѣдствіи подъ названіемъ: «Alfonso und Estrella» (op. 69), 3 антрактовъ, 2 балетныхъ нумеровъ, маленькой пьески для кларнета, валторны и фагота, названной «пастушечьей мелодіей», романса для сопрано соло и 3 хоровъ [7]. Романсъ (op. 26), хоръ пастуховъ, антрактъ въ B-dur, «Air de ballet» въ G-dur—по мнѣнію Гроу, прекрасны и привлекательны, а антрактъ въ H-moll—одно изъ лучшихъ произведеній во всей музыкѣ [8]. «Розамунда» была исполнена 20 декабря 1823 г. Увертюра была повторена по требованію публики. Другіе нумера вызвали громъ рукоплесканій, и Шубертъ былъ вызванъ по окончаніи исполненія. Тѣмъ не менѣе, «Розамунда» была исполнена только разъ и потомъ совсѣмъ забыта, и только два англійскихъ путешественника, въ бытность свою въ Вѣнѣ, нашли это произведеніе [9].



Домъ въ Гмунденѣ, въ которомъ жилъ Шубертъ.

Въ 1823 г. К.-М. Веберъ пріѣзжалъ въ Вѣну ставить свою «Эвріанту», репетиціи которой начались 3 октября. Первое представленіе состоялось 25 октября. Послѣ этого представленія Шубертъ, познакомившись съ Вебе-

---

[5] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. III, p. 337.

[6] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. 1901, стр. 1456.

[7] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.

[8] Ibid. III, p. 339.

[9] Ibid. III, p. 339.

ромъ, сказалъ ему, что его «Эвріанта» лишена геніальности и грацін, обнаруженныхъ авторомъ во «Фрейшютцѣ», и при отсутствіи оригинальныхъ мелодій обладаетъ достоинствами лишь въ гармоническомъ отношеніи. К.-М. Веберъ, утомленный репетиціями, огорченный сознаніемъ длиннотъ въ своей оперѣ и ея малымъ успѣхомъ, отвѣтилъ Шуберту весьма рѣзко, сказавъ ему, что надо сначала поучиться, а потомъ уже критиковать другихъ. Въ отвѣтъ на это Шубертъ принесъ Веберу свою оперу: «Alfonso und Estrella». Веберъ,



Эдуардъ фонъ Бауернфельдъ.

взглянувъ на эту оперу и желая отмстить Шуберту за его неблагопріятный отзывъ объ «Эвріантѣ», сказалъ, что «первыя оперы, подобно первымъ щенятамъ, обречены на гибель». Сказалъ онъ это въ полной увѣренности, что «Alfonso und Estrella»—первая опера Шуберта. Шубертъ, по свойственному ему добродушію, не питалъ никакой злобы противъ Вебера, въ оправданіе котораго нужно сказать, что онъ и самъ со временемъ приложилъ нѣкоторое стараніе къ постановкѣ упомянутой оперы Шуберта въ Дрезденѣ [10].

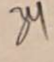
Къ этому году относится сочиненіе цикла пѣсенъ, извѣстнаго подъ названіемъ «Schöne Müllerin». Этотъ циклъ возникъ слѣдующимъ образомъ. Однажды Шубертъ зашелъ къ своему другу Рандгартингеру, котораго не

---

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicans». London. 1889. Vol. III. p. 338—339.



Игры Шуберта и его друзей въ Атценбруггѣ. Акварель Л. Купельвизера (1821 г.).



засталъ дома. Въ ожиданіи его возвращенія Шубертъ взялъ со стола книгу и сталъ ее читать. Такъ какъ его другъ долго не возвращался, то Шубертъ, которому книга понравилась, взялъ ее съ собой. Рандгартингеръ, придя домой и не найдя своей книги на столѣ, пошелъ на другое утро къ Шуберту. Оказалось, что Шубертъ успѣлъ уже положить на музыку нѣсколько взятыхъ изъ нея стихотвореній. Эта книга заключала въ себѣ произведенія Вильгельма Мюллера [11].

Кромѣ этого цикла, Шубертъ написалъ въ томъ же году еще нѣсколько вокальныхъ произведеній, изъ которыхъ особенно выдаются слѣдующія: «Viola» («Schneeglöcklein», op. 123) и «Zwerg» на слова Матвѣя фонъ-Коллина, котораго Шубертъ такъ же обезсмертилъ своимъ произведеніемъ, какъ Бетховенъ

[11] Grove, ibid. III, p. 326—327, 338. Точно также Шубертъ увлекался Гёльти, Кландіусомъ, Козегартеномъ, Салисомъ, Майргоферомъ и клалъ на музыку по нѣскольку произведеній каждаго автора (ibid. III, p. 326). При этомъ поразительна легкость, съ которою Шубертъ создавалъ свои шедевры. Такъ, напримѣръ, старый его другъ Допплеръ разсказывалъ, какъ Шубертъ сочинялъ «Ständchen». Въ іюлѣ 1826 г. Шубертъ, возвращаясь съ нѣкоторыми своими друзьями съ прогулки, зашелъ въ деревнѣ Верингъ въ таверну и встрѣтилъ тамъ еще одного пріятеля, Тице, передъ которымъ лежала книга. Шубертъ началъ ее перелистывать и вдругъ сказалъ: «Какая чудная мелодія пришла мнѣ въ голову! Будь у меня теперь нотная бумага!» Допплеръ начертилъ на карточкѣ для кушаній нотоносецъ, и среди шума Шубертъ написалъ свое чудное произведеніе (ibid. III, p. 327). Ср. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 346—347; H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 389.

обезсмертилъ его брата, Г.-I. Коллина, своей увертюрой къ трагедіи послѣдняго «Коріоланъ» [12]. «Der Zwerg» написанъ Шубертомъ впопыхахъ, когда Рандгартингеръ ожидалъ его на прогулку [13]. Къ тому же времени относятся: «Dass sie hier gewesen» (op. 59, № 2), «Du bist die Ruh'», «Auf dem Wasser zu singen» (op. 72), «Der zürnende Barde», «Drang in die Ferne», «Pilgerweise», «Vergissmeinnicht». Въ маѣ 1823 г. Шубертъ набросалъ эскизъ сцены для тенора, мужского хора и оркестра. Это произведеніе окончено



Гербекомъ и издано въ 1862 г. подъ названіемъ «Rüdiger's Heimkehr» [14]. Въ февралѣ 1823 г. Шубертъ написалъ A-moll'ную сонату для фортепіано (op. 143) [15].

Въ 1824 г. Шубертъ писалъ преимущественно инструментальныя произведенія. Самое замѣчательное изъ нихъ—октетъ (op. 166) для кларнета, валторны, фагота, 3 скрипокъ, альта, віолончели и контрабаса. Этотъ октетъ былъ написанъ для графа Ф. Тройера, игравшаго на кларнетѣ, и тотчасъ по окончаніи сочиненія (въ мартѣ этого года) исполненъ. Въ числѣ исполнителей были: Шуппанцигъ, Вейссъ и Линке — члены знаменитаго квартета

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[13] Ibid. III, p. 339.
[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[15] Ibid. III, p. 339.



Игры Шуберта и его друзей въ Атценбругѣ. Акварель Л. Купельвизера (1821 г.).

засталъ дома. Въ ожиданіи его возвращенія Шубертъ взялъ со стола книгу и сталъ ее читать. Такъ какъ его другъ долго не возвращался, то Шубертъ, которому книга понравилась, взялъ ее съ собой. Рандгартингеръ, придя домой и не найдя своей книги на столѣ, пошелъ на другое утро къ Шуберту. Оказалось, что Шубертъ успѣлъ уже положить на музыку нѣсколько взятыхъ изъ нея стихотвореній. Эта книга заключала въ себѣ произведенія Вильгельма Мюллера [11].

Кромѣ этого цикла, Шубертъ написалъ въ томъ же году еще нѣсколько вокальныхъ произведеній, изъ которыхъ особенно выдаются слѣдующія: «Viola» («Schneeglöcklein», op. 123) и «Zwerg» на слова Матвѣя фонъ-Коллина, котораго Шубертъ такъ же обезсмертилъ своимъ произведеніемъ, какъ Бетховенъ

[11] Grove, ibid. III, p. 326—327, 338. Точно также Шубертъ увлекался Гёльти, Клаудіусомъ, Козегартеномъ, Салисомъ, Майргоферомъ и клалъ на музыку по нѣскольку произведеній каждаго автора (ibid. III, p. 326). При этомъ поразительна легкость, съ которою Шубертъ создавалъ свои шедевры. Такъ, напримѣръ, старый его другъ Допплеръ разсказывалъ, какъ Шубертъ сочинялъ «Ständchen». Въ іюлѣ 1826 г. Шубертъ, возвращаясь съ нѣкоторыми своими друзьями съ прогулки, зашелъ въ деревнѣ Верингъ въ таверну и встрѣтилъ тамъ еще одного пріятеля, Тице, передъ которымъ лежала книга. Шубертъ началъ ее перелистывать и вдругъ сказалъ: «Какая чудная мелодія пришла мнѣ въ голову! Будь у меня теперь нотная бумага!» Допплеръ начертилъ на карточкѣ для кушаній нотоносецъ, и среди шума Шубертъ написалъ свое чудное произведеніе (ibid. III, p. 327). Cp. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 346—347; H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 389.

обезсмертилъ его брата, Г.-І. Коллина, своей увертюрой къ трагедіи послѣдняго «Коріоланъ» [12]. «Der Zwerg» написанъ Шубертомъ впопыхахъ, когда Рандгартингеръ ожидалъ его на прогулку [13]. Къ тому же времени относятся: «Dass sie hier gewesen» (op. 59, № 2), «Du bist die Ruh'», «Auf dem Wasser zu singen» (op. 72), «Der zürnende Barde», «Drang in die Ferne», «Pilgerweise», «Vergissmeinnicht». Въ маѣ 1823 г. Шубертъ набросалъ эскизъ сцены для тенора, мужского хора и оркестра. Это произведеніе окончено



Прогулка Шуберта и его друзей въ Атценбругѣ.

Гербекомъ и издано въ 1862 г. подъ названіемъ «Rüdiger's Heimkehr» [14]. Въ февралѣ 1823 г. Шубертъ написалъ A-moll'ную сонату для фортепіано (op. 143) [15].

Въ 1824 г. Шубертъ писалъ преимущественно инструментальныя произведенія. Самое замѣчательное изъ нихъ—октетъ (op. 166) для кларнета, валторны, фагота, 3 скрипокъ, альта, віолончели и контрабаса. Этотъ октетъ былъ написанъ для графа Ф. Тройера, игравшаго на кларнетѣ, и тотчасъ по окончаніи сочиненія (въ мартѣ этого года) исполненъ. Въ числѣ исполнителей были: Шуппанцигъ, Вейссъ и Линке — члены знаменитаго квартета

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[13] Ibid. III, p. 339.

[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[15] Ibid. III, p. 339.

графа Разумовскаго, для котораго писалъ Бетховенъ. Вѣроятно, это обстоятельство содѣйствовало рѣшенію Шуберта заняться сочиненіемъ квартетной музыки. Въ этомъ году онъ написалъ два квартета: Es-dur и E-dur (op. 125). На октетъ и квартеты Шубертъ смотрѣлъ какъ на подготовку къ сочиненію симфоніи, какъ это видно изъ его письма къ Леопольду Купельвизеру отъ 31 марта 1824 г. Но за симфонію Шубертъ принялся лишь 18 мѣсяцевъ спустя [16].

Шубертъ сосредоточился такъ на инструментальной музыкѣ вѣроятно потому, что отъ вокальной его отшатнула неудача, постигшая оперу «Fierrabras». Какъ видно изъ его писемъ, относящихся къ тому времени, эта неудача огорчила его до того, что онъ былъ близокъ къ полному отчаянію. Онъ называетъ себя самымъ несчастнымъ существомъ на землѣ; здоровье его, по его мнѣнію, никогда уже не возстановится [17]; отчаянье еще усугубляетъ его положеніе; самыя радужныя надежды его оказались тщетными, любовь и дружба для него—одно мученье; его энтузіазмъ къ прекрасному почти изсякъ, и онъ постоянно повторяетъ слова Гретхенъ, въ которыхъ она изливала свою скорбь:

Meine Ruh ist hin.
Mein Herz ist schwer.
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr [18].

«Каждую ночь—пишетъ Шубертъ—я ложусь спать въ надеждѣ никогда не проснуться, и каждое утро возвращаются мученья вчерашняго дня. Такъ безъ радости и безъ друзей протекали бы мои дни, если бы иногда не заглядывалъ ко мнѣ Швиндъ и не приносилъ съ собою луча прежняго счастливаго времени» [19]. Швиндъ, о которомъ упоминаетъ Шубертъ какъ о своемъ другѣ, былъ художникъ [20]. Художнику же Купельвизеру Шубертъ писалъ о своемъ горѣ, о томъ, что ему отказано въ постановкѣ его оперы «Fierrabras». Оттого онъ считаетъ, что совершенно напрасно трудился надъ двумя операми («Fierrabras» и «Alfonso und Estrella») [21].

Такая неудача могла сломить всякаго. Переносить это горе Шуберту было особенно трудно вслѣдствіе отсутствія нѣкоторыхъ изъ его друзей.

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339—340.

[17] Въ 1823 г. Шубертъ былъ боленъ и, вѣроятно, долго не могъ поправиться. Grove, ibid. III, p. 337, 338, 340, 345. Болѣзнь заставила его даже лечь въ больницу (ibid. III, p. 338).

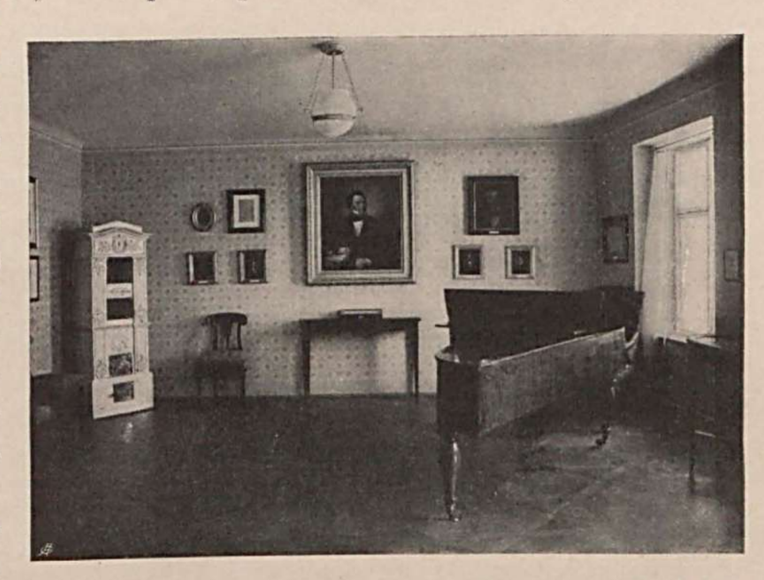
[18] Покоя нѣтъ,
Душа скорбитъ.
Ничто его
Не возвратитъ.
(Н. В. Гербель, «Собраніе сочиненій Гёте въ пер. русскихъ писателей». 2-е изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1893. Томъ VII, стр. 122).

[19] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340.

[20] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340, 345.

[21] Ibid. III, p. 340. Леопольдъ Купельвизеръ (1796—1862) былъ профессоромъ Академіи Художествъ въ Вѣнѣ. Онъ былъ въ Италіи, куда и адресовано полное глубокой грусти письмо Фр. Шуберта, изъ котораго въ текстѣ приведена цитата. Она помѣщена въ біографіи Шуберта, написанной H. Kreissle von Hellborn, «Fr. Schubert» (Wien. 1865. S. 319—322). Въ этомъ письмѣ Шубертъ упоминаетъ съ грустью о распавшемся обществѣ, посвященномъ чтенію. Читали тамъ классиковъ, между ними Гомера. Чтецами были Францъ фонъ Шоберъ и Брухманъ (сынъ) (Ibid. S. 320).

Усиленію же его унынія содѣйствовало знакомство съ издателемъ Leiderdorf'омъ, прозваннымъ Бетховеномъ въ шутку «Dorf der Leidens», человѣкомъ прекраснымъ, добрымъ, но, по словамъ Шуберта, такимъ меланхоличнымъ, что онъ, Шубертъ, боится еще болѣе погрузиться въ отчаяніе. Вѣроятно, подъ вліяніемъ разговора съ этимъ грустнымъ собесѣдникомъ Шубертъ записалъ въ своемъ дневникѣ слѣдующее: «Горе изощряетъ разсудокъ и укрѣпляетъ чувство. Радость, наоборотъ, рѣдко заботится о первомъ, изнѣживаетъ второе и дѣлаетъ легкомысленнымъ». «Мои музыкальныя произведенія—плодъ моего генія и моихъ несчастій, а публика всего болѣе наслаждается тѣмъ, что причинило мнѣ наибольшее горе» [22]. Но у такихъ геніевъ, какъ Шубертъ, есть великое утѣшеніе въ скорби: оно заключается въ самомъ процессѣ творчества [23].



Одно изъ помѣщеній музея имени Шуберта въ Вѣнѣ.

Поправленію здоровья [24] Шуберта и возвращенію его духовной бодрости содѣйствовала его поѣздка въ имѣніе гр. Эстергази въ Венгріи, гдѣ Шубертъ провелъ шесть мѣсяцевъ. Здѣсь онъ написалъ «Grand Duo» (op. 140),—произведеніе, названное авторомъ «Сонатой для фортепіано въ 4 руки» и помѣченное іюнемъ 1824 г. Оно нѣсколько обнаруживаетъ вліяніе Бетховена, въ особенности его 2-ой и 7-ой симфоній, но, тѣмъ не менѣе, полно индивидуальныхъ чертъ самого автора. Хотя оно написано для фортепіано, но задумано чисто-симфонически. Оно инструментовано Іоахимомъ и такимъ образомъ превращено въ симфонію, представляющую оркестровое произведеніе весьма высокаго достоинства.

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 340; H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 323. Тамъ помѣщены и другіе отрывки изъ дневника Шуберта. Изъ нихъ нѣкоторые поражаютъ своею глубокою мудростью, напримѣръ: «Съ вѣрою человѣкъ вступаетъ въ міръ. Она опережаетъ разсудокъ и знанія, потому что для пониманія нужна вѣра. Она высшій базисъ, на которомъ слабый разсудокъ воздвигаетъ устои своихъ доказательствъ. Разсудокъ есть не что иное, какъ анализированная вѣра» (ibid. S. 323).

[23] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340. Оттого великіе композиторы, уносясь въ свой музыкальный міръ, создаваемый ихъ творческою фантазіей, иногда забывали свои личныя переживанія, которыя далеко не всегда отражались въ произведеніяхъ. Такъ, напримѣръ, Моцартъ создавалъ ясныя, по настроенію, творенія, когда самъ въ своей личной жизни былъ удрученъ горемъ, заботами и т. п. (Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1858. III, S. 128—129, 274, 439—440). Бетховенъ писалъ свою столь свѣтлую 2-ую симфонію, когда находился въ полномъ отчаяніи отъ глухоты, вылившемся въ его завѣщаніи (см. стр. 46); G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 341.

Въ деревнѣ же написаны Шубертомъ: соната B-dur для фортепіано (op. 30), варіаціи въ As-dur для фортепіано (op. 35), нѣсколько вальсовъ для фортепіано въ 4 и 2 руки, струнный квартетъ A-moll (op. 29) и «Divertissement à la hongroise» (op. 54) для фортепіано въ 4 руки. Въ послѣднихъ двухъ произведеніяхъ замѣтно вліяніе венгерской музыки. Въ «Дивертисментѣ» встрѣчается нѣсколько національныхъ пѣсенъ, изъ которыхъ одну Шубертъ услышалъ, проходя однажды черезъ кухню, гдѣ пѣла служанка [25]. Къ немногимъ вокальнымъ произведеніямъ этого года принадлежатъ: «Auflösung», «Abendstern», «Im Abendroth», «Lied eines Kriegers», «Salve regina» для мужскихъ голосовъ и для нихъ же «Gondelfahrer» [26] и «Молитва» на слова Ламоттъ Фуке для квартета и соло. Эта «Молитва» («Gebet», op. 139a), состоящая изъ 209 тактовъ, была написана съ поразительною быстротою. Въ сентябрѣ 1824 г. графиня прочла эту «Молитву» Шуберту за утреннимъ завтракомъ и предложила ему написать на нее музыку. Вечеромъ того же дня произведеніе было готово и исполнено по партитурѣ, а на другой день—по переписаннымъ партіямъ [27].

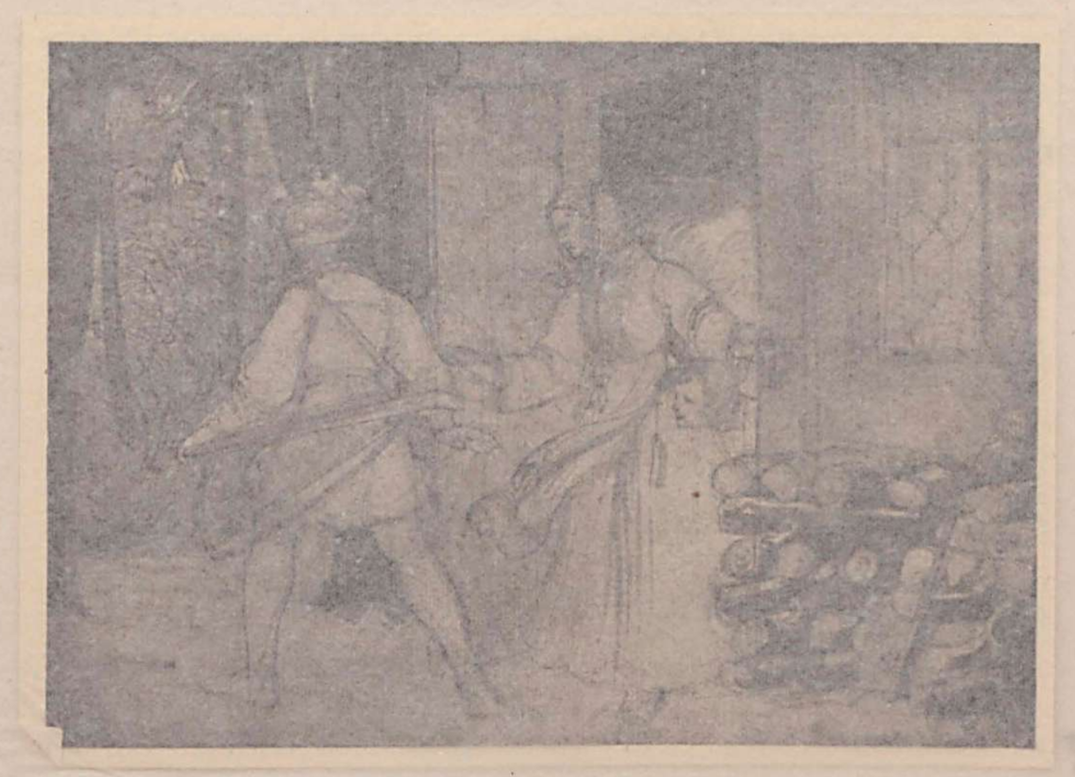


Медаль, выбитая въ честь Шуберта (1905 г.). Работа Г. Шефера.

Хотя пребываніе въ деревнѣ у графа Эстергази было очень полезно для здоровья Шуберта, которое вполнѣ поправилось, тѣмъ не менѣе, онъ не чувствовалъ себя тамъ счастливымъ, жаловался на одиночество и жаждалъ увидѣть своихъ друзей въ Вѣнѣ. Впрочемъ, имѣется нѣкоторое основаніе думать, что и въ деревнѣ было лицо, къ которому Шубертъ былъ далеко не равнодушенъ, а именно Каролина Эстергази. Ей тогда пошелъ 17-ый годъ. Она однажды, шутя, спросила Шуберта, отчего онъ ничего ей не посвятитъ? На этотъ вопросъ Шубертъ отвѣтилъ, что не знаетъ, какъ это сдѣлать, потому что все, имъ написанное, посвящено ей [28]. Но пропасть, отдѣлявшая его отъ графини, вслѣдствіе его сословнаго и профессіональнаго положенія, не допускала въ немъ и мысли о взаимности со стороны юной графини и благосклонности къ его сердечному увлеченію со стороны ея родителей. Словомъ, какъ бы то ни было, Шубертъ томился въ своемъ уединеніи и, покинувъ, наконецъ, деревню, возвратился въ Вѣну.

---

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 341.
[26] Ibid. III, p. 340—341.
[27] Это произведеніе Шуберта очень любилъ Лаблашъ (Grove, ibid. III, p. 341).
[28] Ibid. III, p. 341.



«Der Liedler», I. Иллюстрація къ балладѣ Шуберта того же названія.
Рисунокъ М. фонъ Швинда (1822 г.).



«Der Liedler», II.

Въ деревнѣ же написаны Шубертомъ: соната B-dur для фортепіано (op. 30), варіаціи въ As-dur для фортепіано (op. 35), нѣсколько вальсовъ для фортепіано въ 4 и 2 руки, струнный квартетъ A-moll (op. 29) и «Divertissement à la hongroise» (op. 54) для фортепіано въ 4 руки. Въ послѣднихъ двухъ произведеніяхъ замѣтно вліяніе венгерской музыки. Въ «Дивертисментѣ» встрѣчается нѣсколько національныхъ пѣсенъ, изъ которыхъ одну Шубертъ услышалъ, проходя однажды черезъ кухню, гдѣ пѣла служанка [25]. Къ немногимъ вокальнымъ произведеніямъ этого года принадлежатъ: «Auflösung», «Abendstern», «Im Abendroth», «Lied eines Kriegers», «Salve regina» для мужскихъ голосовъ и для нихъ же «Gondelfahrer» [26] и «Молитва» на слова Ламоттъ Фуке для квартета и соло. Эта «Молитва» («Gebet», op. 139a), состоящая изъ 209 тактовъ, была написана съ поразительною быстротою. Въ сентябрѣ 1824 г. графиня прочла эту «Молитву» Шуберту за утреннимъ завтракомъ и предложила ему написать на нее музыку. Вечеромъ того же дня произведеніе было готово и исполнено по партитурѣ, а на другой день—по переписаннымъ партіямъ [27].



Медаль, выбитая въ честь Шуберта (1905 г.). Работа Г. Шефера.

Хотя пребываніе въ деревнѣ у графа Эстергази было очень полезно для здоровья Шуберта, которое вполнѣ поправилось, тѣмъ не менѣе, онъ не чувствовалъ себя тамъ счастливымъ, жаловался на одиночество и жаждалъ увидѣть своихъ друзей въ Вѣнѣ. Впрочемъ, имѣется нѣкоторое основаніе думать, что и въ деревнѣ было лицо, къ которому Шубертъ былъ далеко не равнодушенъ, а именно Каролина Эстергази. Ей тогда пошелъ 17-ый годъ. Она однажды, шутя, спросила Шуберта, отчего онъ ничего ей не посвятитъ? На этотъ вопросъ Шубертъ отвѣтилъ, что не знаетъ, какъ это сдѣлать, потому что все, имъ написанное, посвящено ей [28]. Но пропасть, отдѣлявшая его отъ графини, вслѣдствіе его сословнаго и профессіональнаго положенія, не допускала въ немъ и мысли о взаимности со стороны юной графини и благосклонности къ его сердечному увлеченію со стороны ея родителей. Словомъ, какъ бы то ни было, Шубертъ томился въ своемъ уединеніи и, покинувъ, наконецъ, деревню, возвратился въ Вѣну.

---

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 341.
[26] Ibid. III, p. 340—341.
[27] Это произведеніе Шуберта очень любилъ Лаблашъ (Grove, ibid. III, p. 341).
[28] Ibid. III, p. 341.



«Der Liedler». I. Иллюстраціи къ балладѣ Шуберта того же названія.
Рисунки М. фонъ Швинда (1822 г.).



«Der Liedler». II.

Первое сочиненіе, которое онъ написалъ по возвращеніи изъ деревни, была соната для фортепіано и арпеджіоне [29] A-moll, помѣченная ноябремъ 1824 г. [30].

Въ 1825 г. Шубертъ написалъ «Junge Nonne», которая исполнялась Софіей Мюллеръ, прекрасной пѣвицей и весьма образованной женщиной, у которой собиралось общество друзей и поклонниковъ Шуберта слушать его пѣсни въ ея исполненіи [31]. Въ ея «Leben und nachgelassene Papiere» (herausgegeben von Johann Grafen Mayláth. Wien. 1832) она упоминаетъ слѣдующія произведенія Шуберта [32], написанныя въ 1825 г.: «Der Einsame», «Ihr Grab», «Fraülein vom See» (op. 52) и др. Кромѣ того, къ 1825 г. относятся: «Des Sängers Habe», «Im Walde», «Pirate», «Auf der Brücke», «Fülle der Liebe», «Almacht», «Heimkehr», «Abendlied für die Entfernte», «Todtengräbers Heimweh», «Der blinde Knabe», «An mein Herz», «Der liebliche Stern», сонаты для фортепіано: A-moll (op. 42), D-dur (op. 53), A-dur (op. 120), неоконченная C-dur и «Похоронный маршъ на смерть Императора Александра I» для фортепіано въ 4 руки (op. 55). Вѣсть о смерти императора достигла Вѣны 14 декабря 1825 г. Почему Шубертъ написалъ этотъ маршъ и вообще заинтересовался смертью Александра I—неизвѣстно [33].

Чтобы вознаградить себя за скуку, вынесенную имъ у Эстергази лѣтомъ 1824 г., Шубертъ рѣшилъ вмѣстѣ съ Фоглемъ посѣтить ихъ излюбленныя мѣста лѣтомъ 1825 г. Они отправились 31 марта и возвратились въ концѣ октября, побывавъ въ Штейерѣ, Линцѣ, Штейерекѣ, Гмунденѣ, Зальцбургѣ, Гаштейнѣ и пр. Они наслаждались природою въ Зальцкаммергутѣ, встрѣчали радушный пріемъ со стороны старыхъ друзей и новыхъ знакомыхъ и много занимались музыкой. Изъ произведеній Шуберта очень понравились пѣсни изъ «Fräulein vom See», написанныя или передъ отъѣздомъ, или во время путешествія [34], въ особенности «Ave Maria». Въ одномъ изъ своихъ писемъ [35] онъ пишетъ: «Мои новыя пѣсни изъ «Fräulein vom See» Вальтера Скотта имѣютъ большой успѣхъ. Публика чрезвычайно поражена набожностью, выраженною мною въ гимнѣ Пресвятой Дѣвѣ, и мнѣ кажется, что каждый слушатель былъ захваченъ впечатлѣніемъ. Думаю, что причина заключается въ томъ, что я никогда не насилую себя въ отношеніи набожности и не сочиняю гимновъ и молитвъ, не будучи захваченъ религіознымъ чувствомъ, которое одно есть настоящая, истинная набожность» [36].

---

[29] Арпеджіоне или guitarre d'amour былъ шестиструнный инструментъ, изобрѣтенный въ Вѣнѣ въ 1823 г. (H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 55).

[30] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 341.

[31] Ibid. III, p. 341.

[32] Ibid. III, p. 341.

[33] Ibid. III, p. 343.

[34] Ibid. III, p. 342.

[35] Шубертъ, не любившій писать письма (см. ibid. III, p. 361), написалъ ихъ довольно много во время этого путешествія. Онъ писалъ о томъ, какъ наслаждается прелестями природы и пріятнымъ обществомъ, обнаруживаетъ много здраваго смысла и даже практической проницательности и рѣдкую для него находчивость въ выраженіяхъ (ibid. III, p. 342).

[36] Grove, ibid. III, p. 342. Объ искренности въ творчествѣ Шуберта см. ibid. III, p. 363. Шубертъ, изливая въ музыкѣ свои настроенія, выражаетъ чувства, волнующія сердца людей (R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 121. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 364, 365). О религіи Шуберта см. ibid. III, p. 368.



«Der Liedler». III.



«Der Liedler». II.

Первое сочиненіе, которое онъ написалъ по возвращеніи изъ деревни, была соната для фортепіано и арпеджіоне [29] A-moll, помѣченная ноябремъ 1824 г. [30].

Въ 1825 г. Шубертъ написалъ «Junge Nonne», которая исполнялась Софіей Мюллеръ, прекрасной пѣвицей и весьма образованной женщиной, у которой собиралось общество друзей и поклонниковъ Шуберта слушать его пѣсни въ ея исполненіи [31]. Въ ея «Lehen und nachgelassene Papiere» (herausgegeben von Johann Grafen Mayláth. Wien. 1832) она упоминаетъ слѣдующія произведенія Шуберта [32], написанныя въ 1825 г.: «Der Einsame», «Ihr Grab», «Fraülein vom See» (op. 52) и др. Кромѣ того, къ 1825 г. относятся: «Des Sängers Habe», «Im Walde», «Pirate», «Auf der Brücke», «Fülle der Liebe», «Almacht», «Heimkehr», «Abendlied für die Entfernte», «Todtengräbers Heimweh», «Der blinde Knabe», «An mein Herz», «Der liebliche Stern», сонаты для фортепіано: A-moll (op. 42), D-dur (op. 53), A-dur (op. 120), неоконченная C-dur и «Похоронный маршъ на смерть Императора Александра I» для фортепіано въ 4 руки (op. 55). Вѣсть о смерти императора достигла Вѣны 14 декабря 1825 г. Почему Шубертъ написалъ этотъ маршъ и вообще заинтересовался смертью Александра I—неизвѣстно [33].

Чтобы вознаградить себя за скуку, вынесенную имъ у Эстергази лѣтомъ 1824 г., Шубертъ рѣшилъ вмѣстѣ съ Фоглемъ посѣтить ихъ излюбленныя мѣста лѣтомъ 1825 г. Они отправились 31 марта и возвратились въ концѣ октября, побывавъ въ Штейерѣ, Линцѣ, Штейерекѣ, Гмунденѣ, Зальцбургѣ, Гаштейнѣ и пр. Они наслаждались природою въ Зальцкаммергутѣ, встрѣчали радушный пріемъ со стороны старыхъ друзей и новыхъ знакомыхъ и много занимались музыкой. Изъ произведеній Шуберта очень понравились пѣсни изъ «Fräulein vom See», написанныя или передъ отъѣздомъ, или во время путешествія [34], въ особенности «Ave Maria». Въ одномъ изъ своихъ писемъ [35] онъ пишетъ: «Мои новыя пѣсни изъ «Fräulein vom See» Вальтера Скотта имѣютъ большой успѣхъ. Публика чрезвычайно поражена набожностью, выраженною мною въ гимнѣ Пресвятой Дѣвѣ, и мнѣ кажется, что каждый слушатель былъ захваченъ впечатлѣніемъ. Думаю, что причина заключается въ томъ, что я никогда не насилую себя въ отношеніи набожности и не сочиняю гимновъ и молитвъ, не будучи захваченъ религіознымъ чувствомъ, которое одно есть настоящая, истинная набожность» [36].

[29] Арпеджіоне или guitarre d'amour былъ шестиструнный инструментъ, изобрѣтенный въ Вѣнѣ въ 1823 г. (H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 55).

[30] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 341.

[31] Ibid. III, p. 341.

[32] Ibid. III, p. 341.

[33] Ibid. III, p. 343.

[34] Ibid. III, p. 342.

[35] Шубертъ, не любившій писать письма (см. ibid. III, p. 361), написалъ ихъ довольно много во время этого путешествія. Онъ писалъ о томъ, какъ наслаждается прелестями природы и пріятнымъ обществомъ, обнаруживаетъ много здраваго смысла и даже практической проницательности и рѣдкую для него находчивость въ выраженіяхъ (ibid. III, p. 342).

[36] Grove, ibid. III, p. 342. Объ искренности въ творчествѣ Шуберта см. ibid. III, p. 363. Шубертъ, изливая въ музыкѣ свои настроенія, выражаетъ чувства, волнующія сердца людей (R. Schumann. «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 121. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 364, 365). О религіи Шуберта см. ibid. III, p. 368.



«Der Liedler». III.



«Der Liedler». IV.

38

Изъ Зальцбурга Шубертъ писалъ о сильномъ впечатлѣніи отъ его «Ave Maria», а также о томъ сліяніи пѣнія Фогля съ аккомпаниментомъ Шуберта, о которомъ было упомянуто выше (см. стр. 184): «Фогль поетъ, а я аккомпанирую такъ, что въ эти моменты мы какъ бы одно лицо. Этимъ добрымъ людямъ подобное исполненіе кажется чѣмъ-то совершенно новымъ и неслыханнымъ» [37]. Шубертъ игралъ также свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, которыя произвели большой эффектъ. Кромѣ того, онъ игралъ и одинъ и имѣлъ особенный успѣхъ, исполняя варіаціи изъ сонаты A-moll op. 42. О своемъ исполненіи (ср. стр. 196) онъ писалъ: «Здѣсь я игралъ одинъ и не безъ успѣха, потому что я былъ увѣренъ, что клавиши поютъ подъ моими пальцами. Если это правда, то я очень радъ, потому что я не выношу проклятой стукотни,—даже у великихъ піанистовъ, которые не доставляютъ удовольствія ни моему слуху, ни моему вкусу» [38].

Шубертъ переживалъ въ это время свѣтлыя минуты своей жизни. Лучшіе члены общества наперерывъ зазывали его къ себѣ, считая величайшею честью его посѣщеніе, и нѣкоторые изъ нихъ, переживъ своего любимца, уже въ преклонныхъ годахъ любили вспоминать о немъ и съ энтузіазмомъ разсказывать о его чудной музыкѣ, о его простотѣ, о непринужденной веселости, бившей ключемъ изъ его сердца, далекаго отъ всѣхъ отрицательныхъ сторонъ жизни и преисполненнаго величайшаго счастья, даруемаго процессомъ творчества, — творчества безъ труда, безъ усилій, руководимаго неизсякаемымъ вдохновеніемъ, уносившимъ генія въ міръ идеальной красоты. Вотъ причина, по которой Шубертъ, несмотря на свое стѣсненное матеріальное положеніе, не чувствовалъ желанія найти себѣ какое-либо мѣсто, которое могло бы обезпечить его матеріально, но лишило бы его возможности всецѣло отдаваться композиціи.

По возвращеніи въ Вѣну Шуберту представлялась возможность получить мѣсто придворнаго органиста. Но Шубертъ зналъ лучше всякаго другого о своей непригодности исполнять какія-либо обязанности, которыя сковывали бы его свободу и отвлекали отъ творчества [39]. Впрочемъ, въ этомъ году онъ былъ сдѣланъ какимъ-то «remplaçant» («Ersatzmann») въ Вѣнскомъ Обществѣ Любителей Музыки [40].

Въ Гаштейнѣ Шубертъ началъ писать свою 9-ю симфонію, для приготовленія къ которой онъ сочинялъ свои квартеты и октетъ [41] (ср. стр. 210). Какъ выше было замѣчено, Шубертъ, окончивъ какое-нибудь произведеніе, запиралъ его въ шкафъ, больше о немъ не вспоминалъ [42], а иногда даже совершенно забывалъ о немъ (см. стр. 186). Подобная судьба, вѣроятно, ожи-

---

[37] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342; cp. ibid. III, p. 327. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 124.

[38] Grove, ibid. III, p. 342.

[39] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 343.

[40] Ibid. III, p. 343.

[41] Ibid. III, p. 340, 342, 344.

[42] Ibid. III, p. 331, 344.



39

«Der Liedler». V.



«Der Liedler». VI.

Изъ Зальцбурга Шубертъ писалъ о сильномъ впечатлѣніи отъ его «Ave Maria», а также о томъ сліяніи пѣнія Фогля съ аккомпаниментомъ Шуберта, о которомъ было упомянуто выше (см. стр. 184): «Фогль поетъ, а я аккомпанирую такъ, что въ эти моменты мы какъ бы одно лицо. Этимъ добрымъ людямъ подобное исполненіе кажется чѣмъ-то совершенно новымъ и неслыханнымъ» [37]. Шубертъ игралъ также свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, которыя произвели большой эффектъ. Кромѣ того, онъ игралъ и одинъ и имѣлъ особенный успѣхъ, исполняя варіаціи изъ сонаты A-moll op. 42. О своемъ исполненіи (ср. стр. 196) онъ писалъ: «Здѣсь я игралъ одинъ и не безъ успѣха, потому что я былъ увѣренъ, что клавиши поютъ подъ моими пальцами. Если это правда, то я очень радъ, потому что я не выношу проклятой стукотни,—даже у великихъ піанистовъ, которые не доставляютъ удовольствія ни моему слуху, ни моему вкусу» [38].

Шубертъ переживалъ въ это время свѣтлыя минуты своей жизни. Лучшіе члены общества наперерывъ зазывали его къ себѣ, считая величайшею честью его посѣщеніе, и нѣкоторые изъ нихъ, переживъ своего любимца, уже въ преклонныхъ годахъ любили вспоминать о немъ и съ энтузіазмомъ разсказывать о его чудной музыкѣ, о его простотѣ, о непринужденной веселости, бившей ключемъ изъ его сердца, далекаго отъ всѣхъ отрицательныхъ сторонъ жизни и преисполненнаго величайшаго счастья, даруемаго процессомъ творчества,—творчества безъ труда, безъ усилій, руководимаго неизсякаемымъ вдохновеніемъ, уносившимъ генія въ міръ идеальной красоты. Вотъ причина, по которой Шубертъ, несмотря на свое стѣсненное матеріальное положеніе, не чувствовалъ желанія найти себѣ какое-либо мѣсто, которое могло бы обезпечить его матеріально, но лишило бы его возможности всецѣло отдаваться композиціи.

По возвращеніи въ Вѣну Шуберту представлялась возможность получить мѣсто придворнаго органиста. Но Шубертъ зналъ лучше всякаго другого о своей непригодности исполнять какія-либо обязанности, которыя сковывали бы его свободу и отвлекали отъ творчества [39]. Впрочемъ, въ этомъ году онъ былъ сдѣланъ какимъ-то «remplaçant» («Ersatzmann») въ Вѣнскомъ Обществѣ Любителей Музыки [40].

Въ Гаштейнѣ Шубертъ началъ писать свою 9-ю симфонію, для приготовленія къ которой онъ сочинялъ свои квартеты и октетъ [41] (ср. стр. 210). Какъ выше было замѣчено, Шубертъ, окончивъ какое-нибудь произведеніе, запиралъ его въ шкафъ, больше о немъ не вспоминалъ [42], а иногда даже совершенно забывалъ о немъ (см. стр. 186). Подобная судьба, вѣроятно, ожи-

---

37 Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342; cp. ibid. III, p. 327. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 124.
38 Grove, ibid. III, p. 342.
39 Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 343.
40 Ibid. III, p. 343.
41 Ibid. III, p. 340, 342, 344.
42 Ibid. III, p. 331, 344.



«Der Liedler». V.



«Der Liedler». VI.

дала бы и эту симфонію, если бы она не была посвящена Австрійскому Музыкальному Обществу, которому была препровождена со слѣдующимъ письмомъ автора: «Комитету Австрійскаго Музыкальнаго Общества. Убѣжденный въ благородномъ стремленіи Общества—оказывать поддержку усиліямъ, направленнымъ къ процвѣтанію искусства, я, какъ вѣнскій уроженецъ, осмѣливаюсь посвятить эту мою симфонію Обществу и въ глубочайшемъ уваженіи поручаю себя его покровительству. Съ совершеннымъ почтеніемъ Вашъ покорный слуга Францъ Шубертъ» [43]. Кизеветтеръ, сообщившій 9 сентября 1826 г. Обществу о желаніи Шуберта посвятить послѣднему свою симфонію, препроводилъ автору сто флориновъ серебромъ, но не въ качествѣ гонорара, а какъ знакъ симпатіи и поощренія [44]. Но затѣмъ эта симфонія не упоминается и исчезаетъ безслѣдно [45].

Въ 1826 г. было издано шестью издателями 106 произведеній Шуберта. Какъ бы ни была низка плата [46], которую Шубертъ получалъ отъ издателей за свои сочиненія, тѣмъ не менѣе, въ виду ихъ громаднаго количества авторъ могъ бы пользоваться нѣкоторымъ матеріальнымъ обезпеченіемъ. Но друзья Шуберта были такъ бѣдны, что смотрѣли на него, по выраженію Бауэрнфельда, какъ на креза, и пользовались безграничною щедростью и беззаботностью композитора, жившаго исключительно въ своемъ мірѣ звуковъ и совершенно упускавшаго изъ виду какія-либо практическія соображенія. Хотя въ письмахъ Шуберта иногда обнаруживается нѣкоторая практичность, но только на словахъ. Такъ, напримѣръ, Бауэрнфельдъ, въ письмѣ къ Шуберту (отъ 13 сентября 1825 г.), находившемуся тогда въ Штейерѣ, предлагалъ ему поселиться втроемъ: съ нимъ, Бауэрнфельдомъ и Морицомъ Швиндомъ и нанять совмѣстную квартиру [47]. На это предложеніе Шубертъ весьма благоразумно отвѣчалъ Бауэрнфельду: «Что касается нашей совмѣстной жизни, то хотя она была бы мнѣ очень пріятна, тѣмъ не менѣе, зная уже подобные холостые и студенческіе планы, я, въ концѣ концовъ, не желалъ бы сидѣть на землѣ между двумя стульями» [48]. Однако, все-таки они устроились втроемъ. Бауэрнфельдъ и Швиндъ, подъ предлогомъ веденія хозяйства, въ сущности жили на счетъ Шуберта, который по временамъ получалъ скудные гроши отъ издателей за свои геніальныя произведенія [49]. Когда получался гонораръ, этому тріо казалось, что оно утопаетъ въ богатствѣ. Деньги бросались направо и налѣво; но вскорѣ онѣ исчезали. Тогда

---

[43] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 344.

[44] Ibid. III, p. 344.

[45] Ея существованіе подтверждается также статьей Бауэрнфельда, «Францъ Шубертъ», помѣщенной въ «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» 9, 11, 13 іюня 1829 г. (№№ 69, 70, 71), гдѣ сказано, что «къ числу большихъ произведеній, написанныхъ въ послѣдніе годы, принадлежитъ также симфонія, написанная въ Гаштейнѣ въ 1825 г., къ которой авторъ чувствовалъ особенное пристрастіе» (G. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 344).

[46] Grove, ibid. III, p. 344—345.

[47] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 369.

[48] Ibid. S. 370.

[49] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 345.



«Der Liedler». VII.

наступали критическія времена. Приходилось отказываться отъ обѣда и пробавляться, чѣмъ Богъ послалъ. Но друзья не унывали. Все у нихъ было общее. Любили они другъ друга чрезвычайно искренно [50], проводили каждый вечеръ вмѣстѣ въ какой-нибудь гостиницѣ. Веселью и шуткамъ не было конца, и только на разсвѣтѣ возвращались друзья домой. Увеселенія въ ресторанахъ сопровождались болѣе или менѣе значительными возліяніями Бахусу. Шубертъ любилъ хорошее вино и въ хорошей компаніи иногда выпивалъ лишнее [51]. Послѣ такихъ ночныхъ попоекъ, по утрамъ, Шубертъ снова принимался за композицію, къ которой влекла его неутомимая фантазія. Но такой режимъ не могъ не подтачивать физическія силы организма и подготовилъ катастрофу, погубившую великаго генія [52]. Все болѣе и болѣе угрожающіе симптомы болѣзни стали обнаруживаться уже съ февраля 1823 г. (см. стр. 210). Лѣтомъ того же года Шубертъ лежалъ въ лѣчебницѣ. Въ мартѣ 1824 г. онъ писалъ, что здоровье его никогда уже не поправится. Посвященіе имъ «въ знакъ благодарности» своихъ шести маршей для фортепіано въ 4 руки (op. 40) своему другу, доктору медицины, даетъ основаніе думать, что въ 1826 г. у Шуберта снова обнаружились признаки болѣзни [53].

---

[50] Въ особенности Шубертъ былъ привязанъ къ Швинду (Grove, III, S. 344).

[51] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 477—479.

[52] О болѣзни Шуберта см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 337, 338, 340, 345.

[53] Ibid. III, p. 345.

Нѣкоторые изъ друзей Шуберта, сознавая, что онъ губитъ себя подобнымъ образомъ жизни, побуждали его искать мѣсто, надѣясь, что исполненіе опредѣленныхъ обязанностей внесетъ больше регулярности и строгости въ его поведеніе.

Подходящій случай не замедлилъ представиться. Осенью 1826 г. открылась вакансія на мѣсто придворнаго вице-капельмейстера, которое занималъ Эйблеръ, получившій постъ главнаго капельмейстера. Но попытка Шуберта оказалась тщетной: мѣсто досталось Вейглю, въ силу императорскаго декрета 27 января 1827 г. Шубертъ въ подобнаго рода неудачахъ утѣшалъ себя тѣмъ, что мѣста, которыхъ онъ добивался, доставались достойнымъ людямъ, каковыми онъ считалъ всѣхъ своихъ счастливыхъ соперниковъ [54]. Послѣ этой неудачи Фогль сталъ хлопотать о томъ, чтобы Шуберту досталось мѣсто третьяго дирижера придворнаго театра, которое занималъ Карлъ Кребсъ, отозванный въ 1827 г. въ Гамбургъ [55]. Дюпоръ, театральный администраторъ, къ которому Фогль обратился, сказалъ, что полученіе этого мѣста будетъ зависѣть оттого, насколько успѣшно Шубертъ напишетъ предложенныя ему сцены для театра. Главную роль должна была исполнять г-жа Шехнеръ, голосъ которой къ тому времени уже ослабѣвалъ. Поэтому написанной Шубертомъ для нея аріей она осталась недовольна и послѣ первой репетиціи съ аккомпаниментомъ фортепіано попросила автора кое-что измѣнить. При репетиціи съ оркестромъ обнаружилось, что послѣдній заглушаетъ пѣвицу, поэтому и оркестровую партитуру нужно было передѣлать. Но Шубертъ, при всей своей мягкости и добротѣ, былъ чрезвычайно упрямъ, когда дѣло касалось его сочиненій, и онъ наотрѣзъ отказался сдѣлать какія-либо измѣненія въ своемъ сочиненіи. При такихъ условіяхъ Шубертъ, конечно, не могъ получить того мѣста, котораго домогался [56].

Нѣкоторымъ утѣшеніемъ для Шуберта, послѣ этихъ неудачъ, могли служить полученныя имъ письма отъ лейпцигскихъ издателей: Пробста, Брейткопфа и Гертеля. Письма эти обнаруживали, что извѣстность его стала распространяться далеко за предѣлы не только Вѣны, но и Австріи. Впрочемъ, самое содержаніе писемъ представляло мало отраднаго для Шуберта. Пробстъ находитъ музыку его странною, мало доступною для публики и проситъ его писать болѣе понятно, а Брейткопфъ ставитъ условіемъ, чтобы Шубертъ не требовалъ иного гонорара за свои сочиненія, кромѣ лишь нѣсколькихъ экземпляровъ [57].

Другимъ утѣшеніемъ для Шуберта было исполненіе его «Nachthelle» въ Вѣнскомъ Музыкальномъ Обществѣ 25 января 1827 г. [58]. Къ этому году

[54] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 359.

[55] H. Riemann, «Musik-Lexikon.» 5. Aufl. Leipzig. 1900. 605—606.

[56] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 345—346. По этому поводу Гроу замѣчаетъ, что Шубертъ своимъ упрямствомъ походитъ на Бетховена и Шумана, тогда какъ Моцартъ и Мендельсонъ, конечно, измѣнили бы свои сочиненія въ угоду исполнителя или исполнительницы и притомъ такъ, что отъ этого само сочиненіе нисколько не пострадало бы (ibid. III, 345—346).

[57] Ibid. III, p. 346.

[58] Ibid. III, p. 346. Это произведеніе было сочинено въ сентябрѣ 1826 г. (ibid. III, p. 346, 380)

относятся варіаціи Шуберта для фортепіано въ 4 руки на тему изъ оперы «Marie» Герольда [59], комическое тріо «Die Hochzeitsbraten» (op. 104) [60], «Nachtgesang im Walde» (op. 139) для 4 мужскихъ голосовъ и 4 валторнъ, «Frühlingslied» также для 4 голосовъ и серенаду «Zögernd leise», для альта соло и 4 женскихъ голосовъ, на стихотвореніе Грильпарцера, написанное по случаю дня рожденія одной молодой дѣвушки. Шуберта попросили написать музыку на это стихотвореніе, прочитанное имъ раза два. Черезъ день или два партитура была готова. Эта серенада была исполнена въ саду при лунномъ свѣтѣ и привлекла громадную толпу, очарованную чудной музыкой [61].

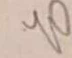


для тенора соло и 4 мужскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано. Оно написано очень высоко и представляетъ значительныя трудности для исполненія (ibid., III, p. 344).

[59] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 346.
[60] Ibid. III, p. 348.
[61] Ibid. III, p. 347.



Домъ, въ которомъ скончался Шубертъ.



VI.

Ъ 1827 г. Шубертъ принялся писать оперу «Graf von Gleichen», на либретто Бауэрнфельда, въ составленіи котораго принималъ участіе, кажется, и Майргоферъ [1]. Шубертъ написалъ лишь эскизъ, манускриптъ котораго обозначенъ 17 іюня 1827 г. Сорокъ лѣтъ спустя Гербекъ принялся инструментовать этотъ эскизъ по указаніямъ, весьма точнымъ и полнымъ, самого автора. Но за смертью Гербека работа эта осталась неоконченной [2].

Едва ли не къ самымъ замѣчательнымъ произведеніямъ, написаннымъ Шубертомъ въ этомъ году, принадлежатъ оба тріо: B-dur (op. 99) и Es-dur (op. 100) [3] и циклъ пѣсенъ на стихотворенія Вильгельма Мюллера «Winter-

---

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[2] Ibid. III, p. 347.

[3] Ibid. III. p. 348. Эти тріо были написаны для піаниста Боклета, скрипача Шуппанцига и віолончелиста Линке. Когда эти тріо были исполнены у Шпауна, то Боклетъ (о немъ см. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 157) поцѣловалъ руку Шуберта и воскликнулъ, что едва ли кто-либо изъ общества вполнѣ сознаетъ, какое сокровище оно имѣетъ въ лицѣ Шуберта (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865, S. 408). G. Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 360.—O тріо Шуберта см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig, 1871. Bd. I. S. 178—179. Шуманъ особенно любилъ Es-dur'ное тріо. Grove обращаетъ вниманіе на сходство начала Adagio въ C-dur'ной симфоніи Шумана съ Andante тріо Шуберта (Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 357).

reise», изъ которыхъ первыя 12 были начаты въ февралѣ 1827 г., а остальныя 12 написаны по возвращеніи изъ Граца, откуда Шубертъ пріѣхалъ въ Вѣну 27 сентября 1827 г. Шубертъ получилъ приглашеніе пріѣхать въ Грацъ отъ адвоката Карла Пахлера, въ домѣ котораго собирались художники, актеры, поэты, пѣвцы, музыканты и пр. [4]. К. Пахлеръ и его семья принадлежали къ горячимъ поклонникамъ Шуберта, который провелъ у нихъ чрезвычайно пріятно время, наполненное прогулками, пикниками и музыкой. Вѣроятно, въ Грацѣ были написаны «Impromptus» и «Moments musicals» [5].

До отъѣзда въ Грацъ Шубертъ былъ избранъ въ число представителей Музыкальнаго Вѣнскаго Общества, на что онъ отвѣтилъ благодарственнымъ письмомъ 12 іюня 1827 г. [6].

Весной этого года (26 марта) умеръ Бетховенъ. Лежа на смертномъ одрѣ, онъ просматривалъ пѣсни Шуберта, принесённыя ему Шиндлеромъ, дивился генію ихъ автора, жалѣлъ, что раньше не познакомился съ нимъ ближе, и предсказывалъ ему громкую славу [7].

Шубертъ, узнавъ объ опасной болѣзни Бетховена, пошелъ къ нему. Но смерть уже витала надъ Бетховеномъ и помѣшала сближенію двухъ геніевъ. Возвращаясь съ похоронъ Бетховена, Шубертъ съ Фр. Лахнеромъ и Рандгартингеромъ зашелъ въ таверну, потребовалъ вина и выпилъ два стакана: первый въ память Бетховена, а второй за того, кто первый изъ нихъ трехъ послѣдуетъ за Бетховеномъ. Первымъ оказался Шубертъ [8]...

1828 годъ—послѣдній въ жизни Шуберта. Въ началѣ этого года ни малѣйшаго предчувствія близкой кончины Шуберта ни у него, ни у его родственниковъ и друзей не было. Онъ обнаруживалъ свою обычную плодовитость и создалъ въ этотъ послѣдній годъ своей жизни цѣлый рядъ шедевровъ. Къ числу произведеній, относящихся къ этому времени, принадлежатъ: «Die Sterne» (ор. 96, № 1), «Der Winterabend», симфонія C-dur, ораторія «Miriam Siegesgesang», «Auf dem Strom» для пѣнія съ валторной (ор. 119), «Lebenstürme» (ор. 144) для фортепіано въ 4 руки, гимнъ Св. Духу для двухъ хоровъ съ духовыми инструментами (ор. 154), пѣсня «Wiederschein», «Allegro» Es-moll для фортепіано, «Allegretto» Es-dur для фортепіано, фуга для фортепіано въ 4 руки, «Grand Rondeau» (ор. 107) для фортепіано въ 4 руки, месса въ Es-dur, 92-ой псаломъ для баритона и хора, сборникъ пѣсенъ «Schwanengesang», сонаты для фортепіано въ B-dur, C-moll и A-dur, «Benedictus» къ мессѣ въ C-dur (ор. 48), «Der Hirt auf den Felsen» для пѣнія съ кларнетомъ (ор. 129), струнный квинтетъ съ 2 віолончелями

---

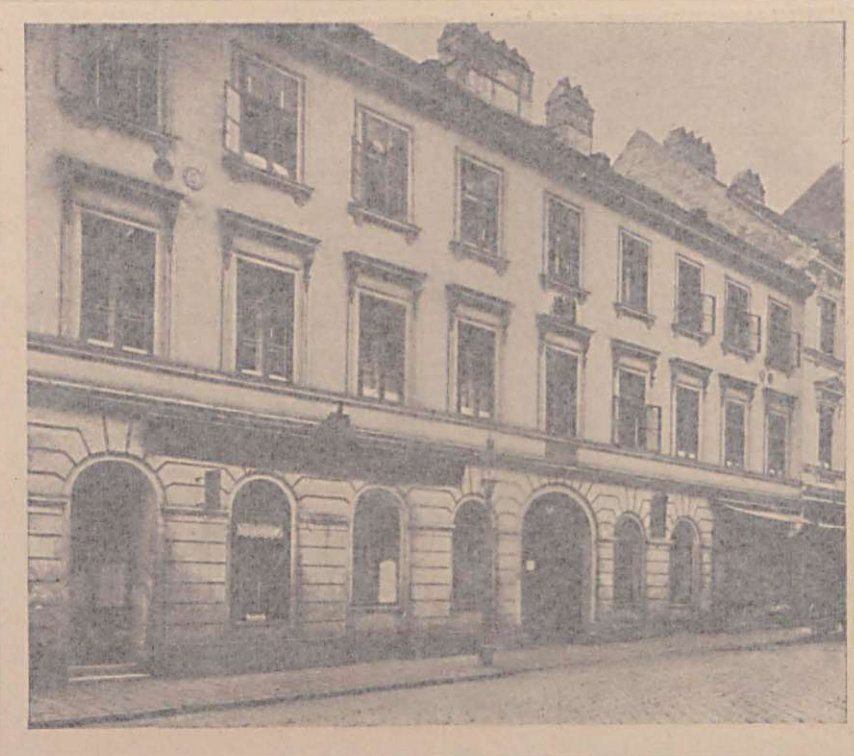
[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert.» Wien. 1865. S. 394—401.

[5] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[6] Ibid. III, p. 348.

[7] Ibid. III, p. 346.

[8] Grove, ibid. III, p. 346—347. Въ числѣ факельщиковъ на погребеніи Бетховена былъ Лаблашъ. Для этого знаменитаго итальянскаго баса Шубертъ написалъ три произведенія (ор. 83) на итальянскій текстъ: «L'incanto», «Il traditor», «Il modo» и посвятилъ названному пѣвцу (ibid. III, p. 347, 381).



Домъ, въ которомъ скончался Шубертъ.

VI.



Ъ 1827 г. Шубертъ принялся писать оперу «Graf von Gleichen», на либретто Бауэрнфельда, въ составленіи котораго принималъ участіе, кажется, и Майргоферъ [1]. Шубертъ написалъ лишь эскизъ, манускриптъ котораго обозначенъ 17 іюня 1827 г. Сорокъ лѣтъ спустя Гербекъ принялся инструментовать этотъ эскизъ по указаніямъ, весьма точнымъ и полнымъ, самого автора. Но за смертью Гербека работа эта осталась неоконченной [2].

Едва ли не къ самымъ замѣчательнымъ произведеніямъ, написаннымъ Шубертомъ въ этомъ году, принадлежатъ оба тріо: B-dur (op. 99) и Es-dur (op. 100) [3] и циклъ пѣсенъ на стихотворенія Вильгельма Мюллера «Winter-

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[2] Ibid. III, p. 347.

[3] Ibid. III, p. 348. Эти тріо были написаны для піаниста Боклета, скрипача Шуппанцига и віолончелиста Линке. Когда эти тріо были исполнены у Шпауна, то Боклетъ (о немъ см. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 157) поцѣловалъ руку Шуберта и воскликнулъ, что едва ли кто-либо изъ общества вполнѣ сознаетъ, какое сокровище оно имѣетъ въ лицѣ Шуберта (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865, S. 408). G. Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 360.—О тріо Шуберта см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig, 1871. Bd. I. S. 178—179. Шуманъ особенно любилъ Es-dur'ное тріо. Grove обращаетъ вниманіе на сходство начала Adagio въ C-dur'ной симфоніи Шумана съ Andante тріо Шуберта (Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 357).

reise», изъ которыхъ первыя 12 были начаты въ февралѣ 1827 г., а остальныя 12 написаны по возвращеніи изъ Граца, откуда Шубертъ пріѣхалъ въ Вѣну 27 сентября 1827 г. Шубертъ получилъ приглашеніе пріѣхать въ Грацъ отъ адвоката Карла Пахлера, въ домѣ котораго собирались художники, актеры, поэты, пѣвцы, музыканты и пр. [4]. К. Пахлеръ и его семья принадлежали къ горячимъ поклонникамъ Шуберта, который провелъ у нихъ чрезвычайно пріятно время, наполненное прогулками, пикниками и музыкой. Вѣроятно, въ Грацѣ были написаны «Impromptus» и «Moments musicals» [5].

До отъѣзда въ Грацъ Шубертъ былъ избранъ въ число представителей Музыкальнаго Вѣнскаго Общества, на что онъ отвѣтилъ благодарственнымъ письмомъ 12 іюня 1827 г. [6].

Весной этого года (26 марта) умеръ Бетховенъ. Лежа на смертномъ одрѣ, онъ просматривалъ пѣсни Шуберта, принесенныя ему Шиндлеромъ, дивился генію ихъ автора, жалѣлъ, что раньше не познакомился съ нимъ ближе, и предсказывалъ ему громкую славу [7].

Шубертъ, узнавъ объ опасной болѣзни Бетховена, пошелъ къ нему. Но смерть уже витала надъ Бетховеномъ и помѣшала сближенію двухъ геніевъ. Возвращаясь съ похоронъ Бетховена, Шубертъ съ Фр. Лахнеромъ и Рандгартингеромъ зашелъ въ таверну, потребовалъ вина и выпилъ два стакана: первый въ память Бетховена, а второй за того, кто первый изъ нихъ трехъ послѣдуетъ за Бетховеномъ. Первымъ оказался Шубертъ [8]...

1828 годъ—послѣдній въ жизни Шуберта. Въ началѣ этого года ни малѣйшаго предчувствія близкой кончины Шуберта ни у него, ни у его родственниковъ и друзей не было. Онъ обнаруживалъ свою обычную плодовитость и создалъ въ этотъ послѣдній годъ своей жизни цѣлый рядъ шедевровъ. Къ числу произведеній, относящихся къ этому времени, принадлежатъ: «Die Sterne» (ор. 96, № 1), «Der Winterabend», симфонія C-dur, ораторія «Miriam Siegesgesang», «Auf dem Strom» для пѣнія съ валторной (ор. 119), «Lebenstürme» (ор. 144) для фортепіано въ 4 руки, гимнъ Св. Духу для двухъ хоровъ съ духовыми инструментами (ор. 154), пѣсня «Wiederschein», «Allegro» Es-moll для фортепіано, «Allegretto» Es-dur для фортепіано, фуга для фортепіано въ 4 руки, «Grand Rondeau» (ор. 107) для фортепіано въ 4 руки, месса въ Es-dur, 92-ой псаломъ для баритона и хора, сборникъ пѣсенъ «Schwanengesang», сонаты для фортепіано въ B-dur, C-moll и A-dur, «Benedictus» къ мессѣ въ C-dur (ор. 48), «Der Hirt auf den Felsen» для пѣнія съ кларнетомъ (ор. 129), струнный квинтетъ съ 2 віолончелями

[4] Grove. «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert.» Wien. 1865. S. 394—401.

[5] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[6] Ibid. III, p. 348.

[7] Ibid. III, p. 346.

[8] Grove, ibid. III, p. 346—347. Въ числѣ факельщиковъ на погребеніи Бетховена былъ Лаблашъ. Для этого знаменитаго итальянскаго баса Шубертъ написалъ три произведенія (ор. 83) на итальянскій текстъ: «L'incanto», «Il traditor», «Il modo» и посвятилъ названному пѣвцу (ibid. III, p. 347, 381).

(op. 163) и «Tantum ergo» [9]. Изъ этого списка видно, что въ послѣдній годъ жизни Шубертомъ были написаны, въ числѣ другихъ произведеній, самая большая изъ его симфоній и месса, его первая ораторія, одно изъ лучшихъ его камерныхъ произведеній, нѣсколько сонатъ для фортепіано и рядъ пѣсенъ, принадлежащихъ къ лучшимъ изъ тѣхъ, которыя написаны авторомъ [10].

Въ этотъ послѣдній годъ своей жизни Шубертъ рѣшился дать концертъ, составленный изъ собственныхъ произведеній. Концертъ привлекъ массу публики и принесъ автору чистой прибыли 800 гульденовъ, которые, конечно, были очень скоро израсходованы [11]. Концертъ состоялся 26 марта.

Въ тотъ же мѣсяцъ Шубертъ началъ писать свою C-dur'ную симфонію, которую ему ни разу не пришлось слышать въ оркестровомъ исполненіи. Она была исполнена впервые въ лейпцигскомъ Гевандгаузѣ 21 марта 1839 г. благодаря Шуману [12], который, въ бытность свою въ Вѣнѣ, посѣтилъ могилы Бетховена и Шуберта и, вспомнивъ о братѣ послѣдняго, Фердинандѣ, сдѣлалъ ему визитъ. У Фердинанда Шуманъ нашелъ массу рукописей Франца Шуберта, между ними и C-dur'ную симфонію. Съ согласія Фердинанда она была послана Мендельсону [13] въ Лейпцигъ, гдѣ, какъ выше сказано, была исполнена и послѣ этого издана фирмою «Брейткопфъ и Гертель» [14]. Въ этой симфоніи, по мнѣнію Шумана, «кромѣ мастерской музыкальной композиторской техники, чувствуется жизнь во всѣхъ фибрахъ, колоритъ до мельчайшихъ нюансовъ, вездѣ глубина содержанія, выразительность всѣхъ частностей, и, наконецъ, повсюду разлитъ тотъ романтизмъ, который извѣстенъ и изъ другихъ произведеній Шуберта. И эта небесная ширь (diese Himmlische Länge) [15] симфоніи, подобная толстому роману въ 4 томахъ Жана Поля, который никакъ не можетъ окончиться—на томъ прекрасномъ основаніи, чтобы читателю дать возможность самому создать заключеніе. Какъ услаждаетъ это богатство, разсыпанное повсюду, тогда какъ у другихъ конца приходится бояться, и такъ часто сокрушаешься, какъ бы не ошибиться. Было бы непонятно, откуда Шубертъ добылъ это игривое, блестящее мастерство въ обращеніи съ оркестромъ, если бы не было извѣстно, что этой

[9] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 348—349, 381.

[10] Ibid. III, p. 349.

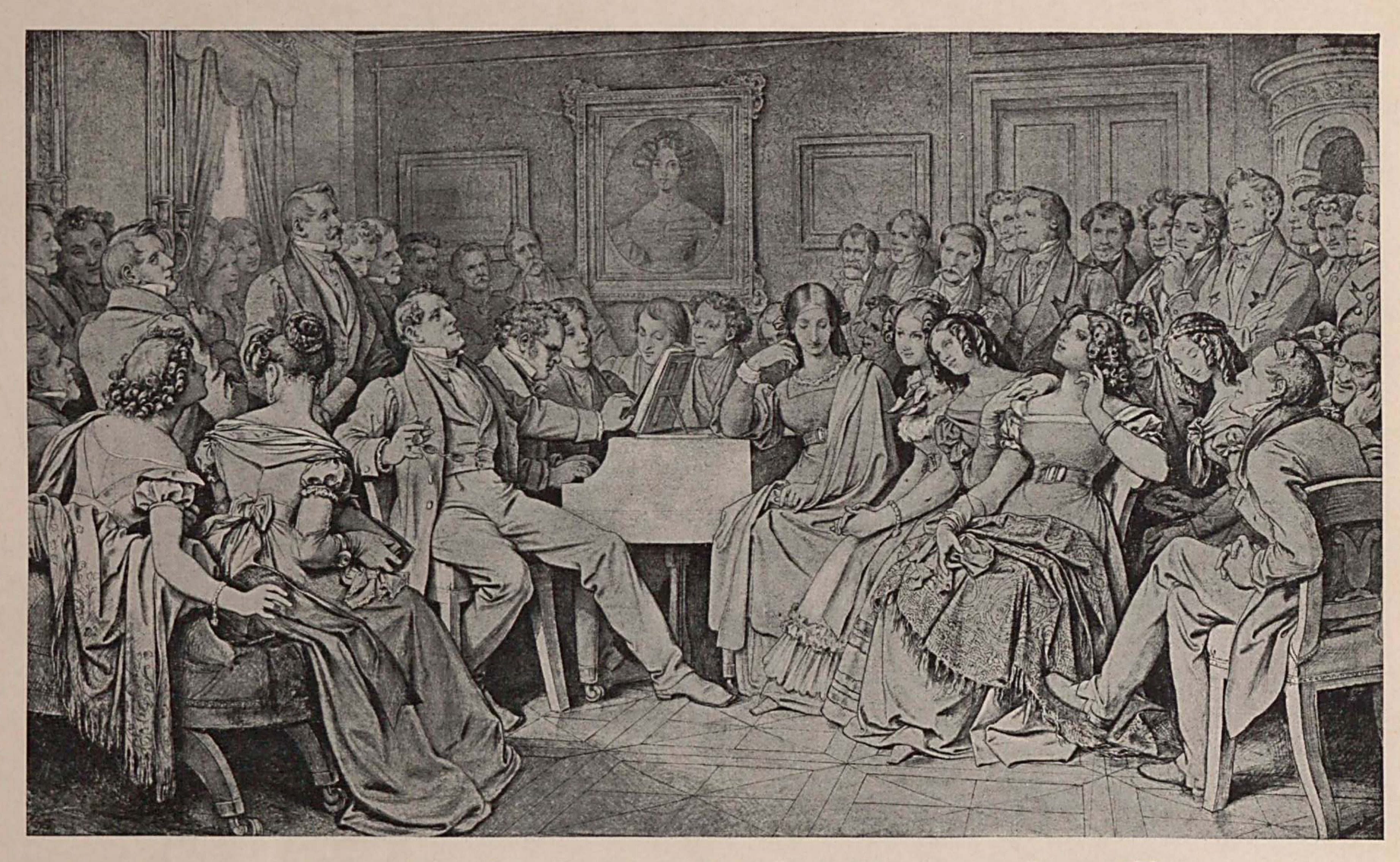
[11] Ibid. III, p. 350. Между прочимъ, на эти деньги Шубертъ покупалъ билеты на концерты Паганини, пріѣхавшаго въ то время въ Вѣну, и себѣ, и своимъ друзьямъ, которые находили, что у Шуберта денегъ неисчерпаемое количество (ibid. III, p. 350).

[12] Ibid. III, p. 356.

[13] Ibid. III, p. 356.

[14] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 138—139.

[15] По поводу длиннотъ у Шуберта Grove говоритъ: «Сколько красотъ въ этихъ длиннотахъ, напримѣръ: въ 1-мъ Allegro A-moll'ной или B-dur'ной сонаты, G-dur'ной фантазіи-сонатѣ, въ обоихъ Характеристическихъ маршахъ, Impromptus и Moments musicals, менуэтѣ въ A-moll'номъ квартетѣ, варіаціяхъ въ D-moll'номъ квартетѣ, финалѣ въ B-dur'номъ тріо, въ первыхъ двухъ частяхъ или тріо въ струнномъ квинтетѣ, обѣихъ частяхъ H-moll'ной симфоніи, чудномъ антрактѣ въ томъ же тонѣ въ «Розамундѣ», финалѣ 10-й симфоніи; какое обиліе идей, внезапныхъ сюрпризовъ, чудныхъ переходовъ, какой необыкновенный паѳосъ въ мелодіи и модуляціи, какое совершенство въ пріемахъ, приводящихъ васъ въ соприкосновеніе съ привѣтливой, нѣжной, страдающей личностью композитора! Кто во всемъ музыкальномъ мірѣ былъ въ состояніи лишь приблизиться ко всему этому? За такую волшебную экспрессію, какъ въ As-dur'номъ Andantino (op. 94, № 2), всякое многословіе можетъ быть прощено» (ibid. III, p. 364).



Вечеръ въ честь Шуберта у І. фонъ Шпауна. Рисунокъ М. фонъ Швинда (1868 г.). Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.

симфоніи предшествуетъ шесть [16], и она написана въ самомъ зрѣломъ возрастѣ. Необыкновеннымъ талантомъ нужно назвать того, который въ свою жизнь такъ мало слышалъ изъ своихъ инструментальныхъ сочиненій и, тѣмъ не менѣе, достигнулъ такого оригинальнаго трактованія оркестровой массы и инструментовъ, разговаривающихъ между собой подобно человѣческимъ голосамъ и хору [17]. Такого обманчиваго и поразительнаго сходства съ человѣческими голосами я нигдѣ не встрѣчалъ, за исключеніемъ многихъ бетховенскихъ симфоній. Оно противоположно Мейерберовскому трактованію человѣческихъ голосовъ. Полная независимость этой симфоніи отъ бетховенскихъ есть другое доказательство ея созданія въ зрѣломъ возрастѣ. Здѣсь можно видѣть, какъ правильно и разумно проявляется геній Шуберта. Сознавая свои болѣе скромныя силы, Шубертъ избѣгаетъ подражать причудливымъ формамъ и смѣлымъ отношеніямъ, встрѣчаемымъ въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Бетховена. Шубертъ предлагаетъ намъ произведеніе изящнѣйшей формы, но, тѣмъ не менѣе, съ новыми сложностями, нигдѣ слишкомъ не удаляясь отъ средоточія и всегда къ нему возвращаясь. Такою эта симфонія покажется всякому, кто ее часто слышитъ. Сначала, подобно всему на первый взглядъ необычному, всякаго можетъ смутить блескъ этой симфоніи, новизна инструментовки, ширина формы, прелестное



Снимокъ съ гипсовой модели памятника Шуберта.

---

[16] Шуманъ считаетъ C-dur'ную симфонію 7-ій; на самомъ дѣлѣ она 10-ая (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 375).

[17] Ibid. III, p. 362.

разнообразіе чувства и совершенно новый міръ, въ который она насъ переселяетъ; но и тогда все-таки остается пріятное чувство, какъ отъ прелестнаго, сказочнаго и волшебнаго представленія. Чувствуется, что композиторъ былъ вездѣ мастеромъ своего дѣла, и связность становится со временемъ все яснѣе. Это впечатлѣніе самоувѣренности тотчасъ же получается отъ роскошнаго, романтическаго вступленія, хотя тутъ кажется все окутаннымъ въ непроницаемую таинственность. Совершенно новымъ является переходъ вступленія въ Allegro. Темпъ кажется неизмѣнившимся, и мы незамѣтно причалили къ берегу. Анализъ отдѣльныхъ частей не доставитъ удовольствія ни намъ, ни другимъ. Нужно было бы переписать всю симфонію, чтобы дать понятіе о проникающемъ ее характерѣ. Только о второй части, говорящей намъ такими трогательными голосами, я не могу умолчать. Въ ней есть мѣсто, гдѣ валторна звучитъ какъ бы издали и, кажется мнѣ, изъ совсѣмъ другой сферы. Всѣ прислушиваются, какъ-будто гость съ небесъ спустился въ оркестръ» [18].

Въ мартѣ же написаны ораторія «Miriam Siegesgesang» и «Auf dem Strom» на слова Рельштаба для сопрано и валторны съ аккомпаниментомъ фортепіано (op. 119) [19]. Вѣроятно, въ апрѣлѣ былъ написанъ C-dur'ный квинтетъ (op. 163), «признанный теперь не только лучшимъ произведеніемъ камерной музыки Шуберта, но и однимъ изъ лучшихъ образцовъ этого рода. Главное отличіе этого квинтета заключается въ двухъ віолончеляхъ. Этому квинтету присуща вся поэтичность G-dur'наго квартета, но безъ тѣхъ чрезмѣрныхъ длиннотъ [20], которыя являются постояннымъ препятствіемъ къ его исполненію. Adagio этого квинтета, торжественное и прекрасное, способно привести въ восторгъ своими мелодіями и захватываетъ слушателя безостановочнымъ возрастаніемъ своего интереса; а тріо въ скерцо, само по себѣ и по своему положенію, до того драматично, что трудно найти выраженія, могущія дать понятіе о красотахъ этой музыки» [21].

Въ маѣ Шубертъ написалъ «Гимнъ Св. Духу» для 8 мужскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано, который въ октябрѣ авторъ переложилъ на духовой оркестръ. Это произведеніе было напечатано въ 1847 г. подъ op. 154 [22]. Въ маѣ же Шубертъ написалъ «характеристическое Allegro» для фортепіано въ 4 руки (въ сущности—первую часть сонаты, появившейся нѣсколько лѣтъ спустя подъ названіемъ «Lebensstürme» подъ op. 144), «Allegro vivace» и «Allegretto» Es-dur и Es-moll для фортепіано и «Wiederschein» [23]. Въ іюнѣ

---

[18] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 141—142. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363, гдѣ также указаны другія красоты этой симфоніи. Тамъ, между прочимъ, упомянута любовь Шуберта къ тромбонамъ (ibid. III, p. 363).

[19] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[20] О длиннотахъ, составляющихъ едва ли не главный недостатокъ инструментальныхъ произведеній Шуберта, см. ibid. III, p. 363—364.

[21] Ibid. III, p. 351.

[22] Ibid. III, p. 351.

[23] Ibid. III, p. 351.

Шубертъ написалъ «Grand Rondo» (ор. 107) для фортепіано въ 4 руки и началъ Es-dur'ную мессу и E-moll'ную фугу для фортепіано въ 4 руки (ор. 152)[24]. Вѣроятно, эта фуга была написана какъ упражненіе въ контрапунктѣ для мессы[25]. Въ іюлѣ Шубертъ написалъ 92-ой псаломъ для вѣнской синагоги (для баритона и хора)[26]. Въ августѣ Шубертъ кончилъ свою C-dur'ную симфонію[27]. Рукопись, хранящаяся въ библіотекѣ вѣнскаго Musikverein'а, носитъ на себѣ слѣды поправокъ и передѣлокъ, довольно рѣдкихъ у Шуберта. Нелюбовь Шуберта къ исправленію своихъ произведеній является одною изъ причинъ тѣхъ длиннотъ, которыя болѣе или менѣе понижаютъ интересъ его инструментальныхъ сочиненій[28]. Его друзья часто указывали ему на Бетховена, который имѣлъ обыкновеніе подвергать свои сочиненія многочисленнымъ переработкамъ. Указанія эти сильно досаждали Шуберту. Однако, послѣ смерти Бетховена онъ попросилъ Шиндлера показать ему рукопись «Фиделіо». Шубертъ внимательно просмотрѣлъ рукопись, но объявилъ, что, по его мнѣнію, и первая и послѣдняя редакціи одинаково хороши, а самъ онъ едва ли



Памятникъ Шуберту въ Вѣнскомъ городскомъ паркѣ.
Работа К. Кундмана (1872 г.).

---

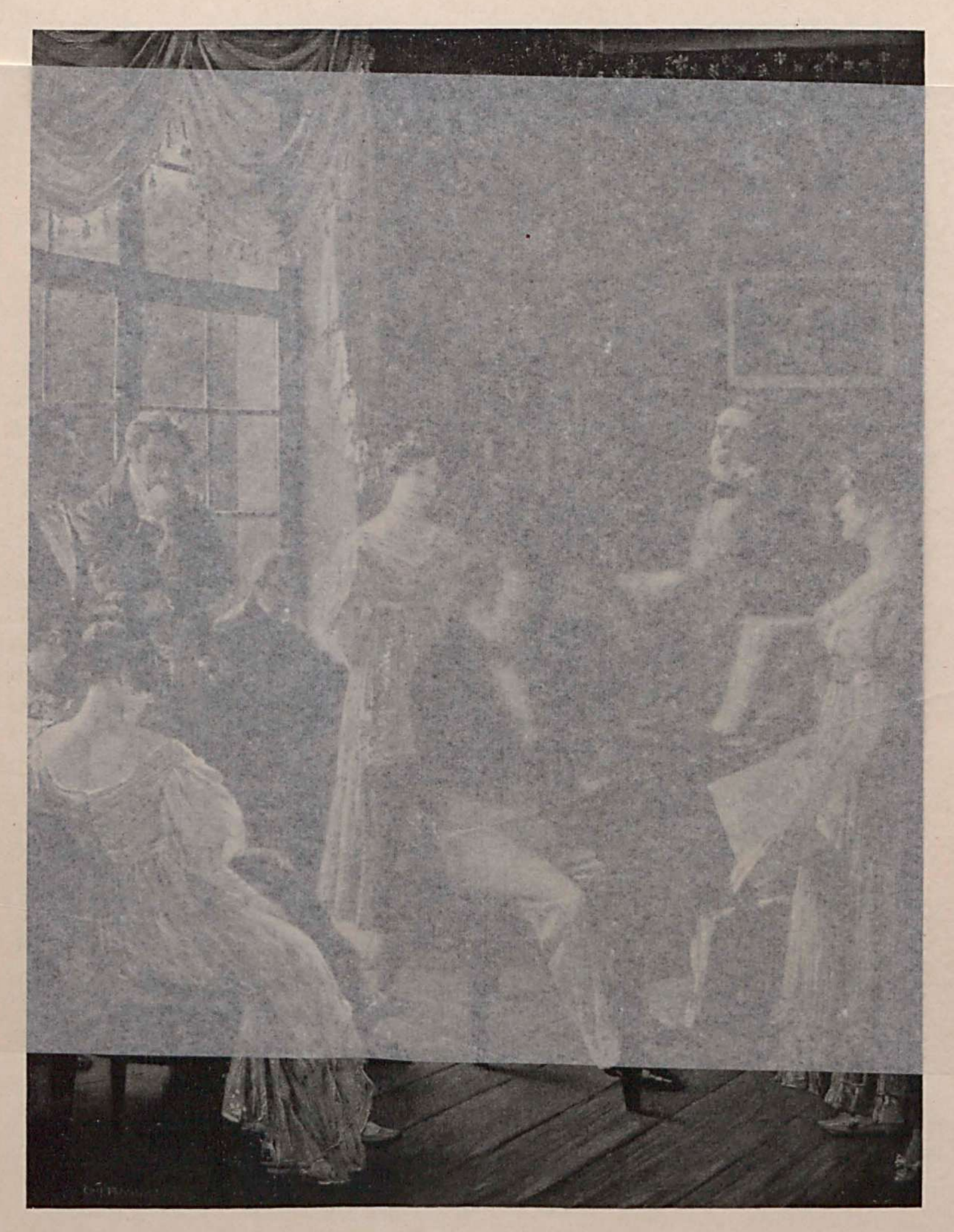
[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[25] Ibid. III, p. 349.

[26] Ibid. III, p. 351. Это произведеніе написано на еврейскій текстъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien, 1865. S. 444).

[27] Grove, «A' dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[28] Ibid. III, p. 363—364.



К. Рёлинг. — Шубертъ среди друзей.

Шубертъ написалъ «Grand Rondo» (op. 107) для фортепіано въ 4 руки и началъ Es-dur'ную мессу и E-moll'ную фугу для фортепіано въ 4 руки (op. 152) [24]. Вѣроятно, эта фуга была написана какъ упражненіе въ контрапунктѣ для мессы [25]. Въ іюлѣ Шубертъ написалъ 92-ой псаломъ для вѣнской синагоги (для баритона и хора) [26]. Въ августѣ Шубертъ кончилъ свою C-dur'ную симфонію [27]. Рукопись, хранящаяся въ библіотекѣ вѣнскаго Musikverein'а, носитъ на себѣ слѣды поправокъ и передѣлокъ, довольно рѣдкихъ у Шуберта. Нелюбовь Шуберта къ исправленію своихъ произведеній является одною изъ причинъ тѣхъ длиннотъ, которыя болѣе или менѣе понижаютъ интересъ его инструментальныхъ сочиненій [28]. Его друзья часто указывали ему на Бетховена, который имѣлъ обыкновеніе подвергать свои сочиненія многочисленнымъ переработкамъ. Указанія эти сильно досаждали Шуберту. Однако, послѣ смерти Бетховена онъ попросилъ Шиндлера показать ему рукопись «Фиделіо». Шубертъ внимательно просмотрѣлъ рукопись, но объявилъ, что, по его мнѣнію, и первая и послѣдняя редакціи одинаково хороши, а самъ онъ едва ли



Памятникъ Шуберту въ Вѣнскомъ городскомъ паркѣ. Работа К. Кундмана (1872 г.).

---

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.
[25] Ibid. III, p. 349.
[26] Ibid. III, p. 351. Это произведеніе написано на еврейскій текстъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien, 1865. S. 444).
[27] Grove, «A' dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.
[28] Ibid. III, p. 363—364.



К. Рёлингъ.—Шубертъ среди друзей.

когда-нибудь найдетъ время для подобныхъ корректуръ. Въ Es-dur'ной мессѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ поправокъ, все написано такъ, какъ обыкновенно писалъ Шубертъ, т.-е. рукопись невольно наводитъ на мысль о томъ, что перо едва успѣвало записывать на бумагѣ музыкальныя мысли, рождавшіяся въ головѣ композитора [29]. Въ сентябрѣ Шубертъ написалъ кантату «Glaube, Hoffnung und Liebe» на слова Рейля по поводу освященія новаго колокола въ церкви св. Троицы въ Alservorstadt'ѣ, для мужского хора, соединяющагося въ концѣ со смѣшаннымъ хоромъ, съ аккомпаниментомъ духовыхъ инструментовъ: гобоевъ, кларнета, фагота, валторнъ и тромбоновъ [30]. Въ сентябрѣ же Шубертъ написалъ три сонаты (B-dur, C-moll и A-dur) для фортепіано, которыя желалъ посвятить Гуммелю. Онѣ были изданы черезъ годъ послѣ смерти послѣдняго и посвящены издателями (Diabelli-Spina) Роберту Шуману [31]. Эти сонаты, весьма неодинаковаго музыкальнаго достоинства и очень растянутыя [32], содержатъ, однако мѣстами въ высшей степени оригинальную (для того времени) и изящную музыку (напр., Andantino, Scherzo и Trio сонаты A-dur). B-dur'ная наиболѣе законченна и, благодаря исполненію Клары Шуманъ, сдѣлалась любимой сонатой публики. Эти сонаты, написанныя за нѣсколько недѣль до смерти автора, находившагося въ крайне удрученномъ настроеніи духа, тѣмъ не менѣе, проникнуты невыразимою очаровательностью, которая составляетъ характерную черту шубертовскаго творчества, запечатлѣннаго его личностью [33]. Въ октябрѣ Шубертъ написалъ «Benedictus», хоръ весьма высокой оригинальности и красоты (въ A-moll), для одной изъ своихъ прежнихъ мессъ въ C-dur (см. выше, стр. 223). Объ этомъ «Benedictus'ѣ» Праутъ замѣтилъ, что его единственный недостатокъ заключается въ его неизмѣримомъ превосходствѣ надъ всей остальною мессою [34]. Въ этомъ же мѣсяцѣ Шубертъ написалъ «Die Taubenpost» на слова Зейдля. «Die Taubenpost» представляетъ послѣдній нумеръ (14-ый) въ сборникѣ пѣсенъ «Schwanengesang» [35], которыя написаны Шубертомъ въ іюлѣ и сентябрѣ 1828 г. Этотъ сборникъ изданъ послѣ смерти автора и названъ такъ издателемъ Гаслингеромъ [36]. Въ него вошли такіе шедевры, какъ «Liebesbotschaft», «Aufenthalt», «Ständchen», «Atlas», «Am Meer», «Doppelgänger» и др. О происхожденіи пѣсенъ, вошедшихъ въ названный сборникъ, извѣстно, что Шубертъ, тронутый желаніемъ Шиндлера познакомить Бетховена съ его произведеніями, очень сблизился съ названнымъ

[29] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 349, 362—363.

[30] Ibid. III, p. 351. Cp. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 443.

[31] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351. Р. Шуманъ написалъ объ этихъ сонатахъ рецензію (см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. II. S. 5—6).

[32] О растянутости въ инструментальной музыкѣ Шуберта см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363—364 (ср. стр. 228).

[33] Ibid. III, p. 351.

[34] Ibid. III, p. 351. Тотъ же Праутъ обращаетъ вниманіе на небрежность Шуберта въ отношеніи текста въ своихъ мессахъ, происходившую, быть можетъ, отъ недостаточнаго знакомства автора съ латинскимъ языкомъ (ibid. III, p. 365).

[35] Ibid. III, p. 351.

[36] Ibid. III, p. 349, 355—356.

біографомъ Бетховена и получилъ доступъ къ бумагамъ послѣдняго. Шубертъ особенно заинтересовался тѣми текстами, которые Бетховенъ хотѣлъ положить на музыку. На нѣкоторые изъ нихъ Шубертъ написалъ пѣсни, вошедшія въ сборникъ «Schwanengesang» [37].

Послѣдній нумеръ этого сборника, «Die Taubenpost»,—послѣднее сочиненіе, написанное Шубертомъ [38].

Шубертъ жаловался на приливы крови къ головѣ и головокруженіе [39]. Тѣмъ не менѣе, никакихъ опасеній состояніе его здоровья не внушало [40], и онъ продолжалъ заниматься композиціей, творя одинъ шедевръ за другимъ. Лѣтомъ онъ думалъ попутешествовать или въ Штирію, или въ Верхнюю Австрію [41], но этимъ планамъ не суждено было осуществиться. Препятствіемъ послужила бѣдность Шуберта. Страшно подумать, какую нужду онъ долженъ былъ испытывать, не имѣя служебнаго мѣста и пробавляясь скуднымъ гонораромъ за свои сочиненія. Насколько этотъ гонораръ былъ скуденъ, можно видѣть изъ того, что Францъ Лахнеръ, бывшій въ то время въ близкихъ отношеніяхъ съ Шубертомъ, взялъ однажды съ полдюжины пѣсенъ, вошедшихъ впослѣдствіи въ «Schwanengesang», отнесъ ихъ издателю Гаслингеру и продалъ ихъ за шесть гульденовъ. Въ то время гульденъ равнялся франку. Тріо Es-dur, послѣ долгихъ переговоровъ, было продано за 20 флориновъ 60 крейцеровъ. Лахнеръ приглашалъ Шуберта въ Пештъ, гдѣ можно было бы дать концертъ изъ его сочиненій, подобно тому, какой былъ данъ въ Вѣнѣ 26 марта (см. стр. 224). Концертъ этотъ по всей вѣроятности, оказался бы такимъ же



Симонъ Зехтеръ. Литографія І. Кригубера (1840 г.).

[37] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 350.

[38] Ibid. III, p. 350, 351, 355—356. Cp. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 448.

[39] Ibid. S 449.

[40] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 348.

[41] Ibid. III, p. 352. Cp. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 416, 427, 431.

прибыльнымъ, но у Шуберта не было достаточно денегъ даже для того, чтобы заплатить за дилижансъ [42].

Въ 1828 г. Шубертъ сначала жилъ у своего друга Шобера, а потомъ, по совѣту доктора фонъ Ринна, переѣхалъ къ своему брату Фердинанду, въ одно изъ предмѣстьевъ Вѣны, чтобы больше и чаще гулять на воздухѣ. Болѣзненные припадки стали проходить, и Шубертъ предпринялъ въ началѣ октября трехдневную прогулку со своимъ братомъ Фердинандомъ и двумя изъ своихъ друзей. Они посѣтили Эйзенштадтъ и были на могилѣ Іосифа Гайдна. Шубертъ былъ все время крайне умѣренъ въ пищѣ и питьѣ и чувствовалъ себя недурно. Къ нему вернулось его веселое расположеніе духа, и онъ опять принялся за свои шутки и проказы. Но на обратномъ пути Шуберту опять стало хуже. 31 октября за ужиномъ въ одномъ изъ ресторановъ Шубертъ, съѣвъ кусокъ рыбы, воскликнулъ, что ему она кажется отравленной. Съ этихъ поръ Шубертъ почти ничего не ѣлъ, а принималъ лишь лѣкарства. Онъ надѣялся поправить свое здоровье движеніемъ и много ходилъ. Около этого времени пріѣхалъ изъ Пешта Лахнеръ, и Шубертъ часто бесѣдовалъ съ нимъ о своихъ планахъ, въ особенности о своей оперѣ «Graf von Gleichen», эскизъ которой онъ набросалъ въ 1827 г. (см. стр. 222). Съ Бауэрнфельдомъ Шубертъ много говорилъ о блестящемъ стилѣ, въ которомъ онъ намѣренъ инструментовать эту оперу. Какъ-то разъ Карлъ Гольцъ, другъ Бетховена, взялъ Шуберта съ собой послушать Cis-moll'ный квартетъ великаго генія. Эта музыка привела Шуберта въ такой восторгъ и вызвала въ немъ такое нервное возбужденіе, что всѣ присутствовавшіе стали серьезно опасаться за его здоровье [43]. 3 ноября Шубертъ отправился въ деревню Гернальсъ, превратившуюся теперь въ одно изъ предмѣстьевъ Вѣны, послушать латинскій реквіемъ своего брата Фердинанда. Онъ нашелъ его простымъ, но эффектнымъ, и сказалъ, что произведеніе это ему очень понравилось. Послѣ богослуженія Шубертъ гулялъ часа три и, возвратясь домой, почувствовалъ крайнее утомленіе [44].

4 ноября Шубертъ говорилъ съ учителемъ игры на фортепіано Ланцомъ о своемъ намѣреніи поработать надъ контрапунктомъ. Вѣроятно, изученіе генделевскихъ ораторій [45], которыя около этого времени находились въ рукахъ, Шуберта, были причиною желанія заняться этимъ предметомъ. Шубертъ выразилъ сожалѣніе о своемъ незнаніи контрапункта, которое особенно обнаруживается въ слабости его вокальныхъ фугъ [46] и недостаткѣ полифоннаго интереса въ разработкѣ темъ [47]. Шубертъ просилъ Ланца поговорить съ Зехтеромъ, тогдашнимъ авторитетомъ въ области контрапунктическаго

[42] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 352.

[43] Ibid. III, p. 353, 359.

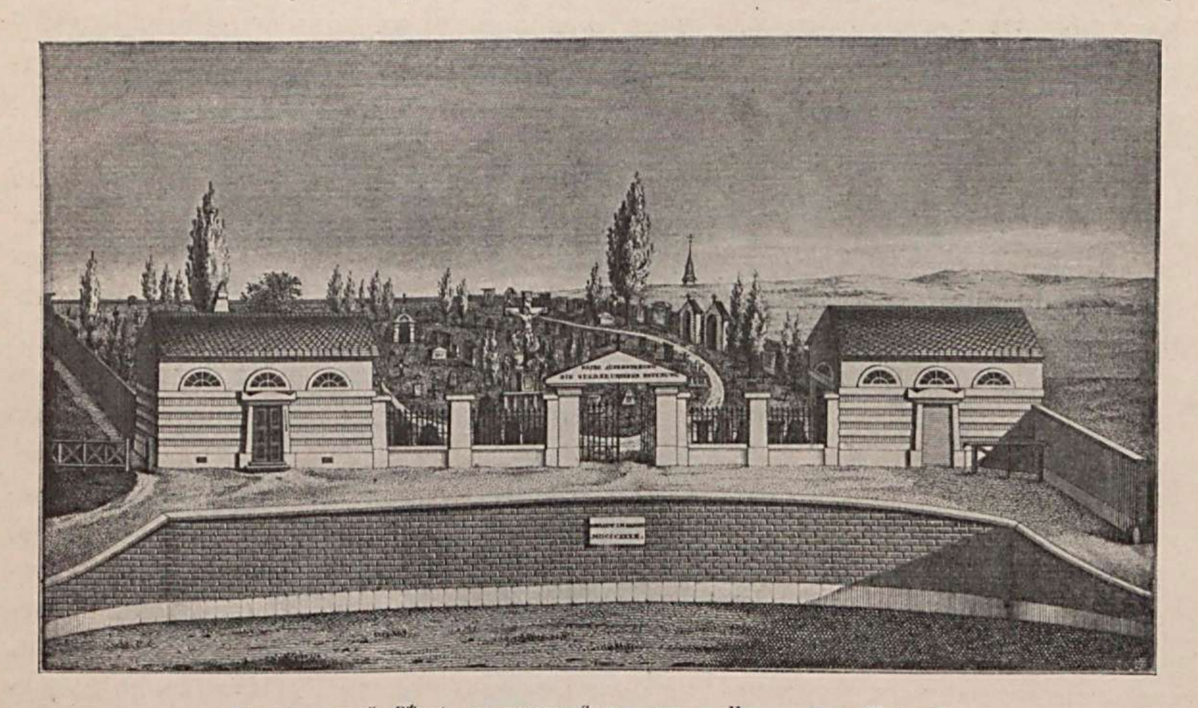
[44] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert», Wien. 1865. S 448—450. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 352—353.

[45] Grove, «A dictionary of Music and Musicians» London. 1889. Vol. III, p. 353 (cp. H. Kreissle von Hellborn, «Fr. Schubert». Wien. 1865. S. 450).

[46] Ibid. III, 363.

[47] Ibid. III, p. 361.

искусства,—не согласится ли онъ давать ему, Шуберту, уроки. Зехтеръ выразилъ согласіе, и они остановились на книгѣ Марпурга: «Abhandlung von der Fuge», какъ на подходящемъ для цѣли Шуберта руководствѣ. Но этимъ планамъ не суждено было осуществиться вслѣдствіе ухудшенія здоровья Шуберта. 11 ноября онъ написалъ письмо (вѣроятно послѣднее) своему другу Шоберу, прося принести ему что-нибудь почитать. Въ этомъ письмѣ онъ сообщаетъ о томъ, что вслѣдствіе слабости онъ двигается только отъ постели къ креслу и обратно. Неизвѣстно, что Шоберъ отвѣтилъ своему



Кладбище подъ Вѣной, на которомъ похоронены Бетховенъ и Шубертъ.

другу. Шпаунъ, Рандгартингеръ, Бауэрнфельдъ, Іосифъ Гюттенбреннеръ навѣщали больного. Остальные боялись заразы, затруднялись отдаленностью мѣстожительства (см. стр. 232) Шуберта и не подозрѣвали, что положеніе его такъ серьезно.

14 ноября Шубертъ окончательно слегъ въ постель, но могъ еще сидѣть въ ней. Ему были доставлены корректуры «Winterreise», исправленіе которыхъ было его послѣднимъ занятіемъ. У Шуберта не было никакихъ физическихъ болей, а только слабость, безсонница и крайнее уныніе. Не удивительно, что оно овладѣло несчастнымъ человѣкомъ. Болѣзнь, слабость, бѣдность, долгіе часы одинокой, скучной праздности, — все содѣйствовало мрачному настроенію Шуберта. И какъ должно было сжиматься отъ боли его сердце при просмотрѣ корректуръ «Winterreise», гдѣ говорится объ одиночествѣ, разбитыхъ надеждахъ, иллюзіяхъ, предзнаменованіяхъ, бѣдности,

смерти и могилѣ! 16 ноября созванъ былъ консиліумъ врачей, опредѣлившихъ у Шуберта нервную лихорадку. Однако, оставалась еще надежда на спасеніе. 18 ноября Бауэрнфельдъ въ послѣдній разъ видѣлся съ Шубертомъ, который находился въ крайне угнетенномъ настроеніи духа, жаловался на страшную слабость и на жаръ въ головѣ. Но мысль его была ясна, и онъ говорилъ о своемъ страстномъ желаніи найти хорошее либретто для оперы. Въ тотъ же день онъ сталъ бредить. У Шуберта оказался тифъ. 19 ноября онъ все куда-то рвался; ему казалось, что его помѣстили въ подземелье; онъ умолялъ, чтобы его снова положили въ комнату. Когда Фердинандъ убѣждалъ своего Франца, что онъ лежитъ на своей постели, то умирающій композиторъ, вся жизнь котораго была однимъ служеніемъ искусству, воскликнулъ: «Это не правда, вѣдь Бетховена здѣсь нѣтъ!» [48].

19 ноября 1828 г. въ три часа пополудни Шубертъ скончался. Ему было отъ роду 31 годъ, 9 мѣсяцевъ и 19 дней [49].

Слова Шуберта, въ которыхъ онъ упоминалъ о Бетховенѣ, побудили Фердинанда похоронить своего брата рядомъ съ великимъ геніемъ, служившимъ для Франца высшимъ идеаломъ [50].

13 октября 1863 г. были вырыты останки Бетховена и Шуберта. Черепъ послѣдняго поразилъ присутствовавшихъ своимъ нѣжнымъ, почти женскимъ строеніемъ [51].

30 января 1829 г. былъ данъ концертъ изъ сочиненій Шуберта, привлекшій такую массу слушателей, что его пришлось нѣсколько спустя повторить. На собранныя деньги на могилѣ Шуберта поставленъ былъ памятникъ съ бюстомъ композитора работы Франца Діаллера. На памятникѣ помѣщена эпитафія, написанная Грильпарцеромъ: «Здѣсь музыка похоронила одно изъ своихъ сокровищъ, обѣщавшее еще очень многое въ будущемъ» [52]. Шуманъ по поводу этой эпитафіи сказалъ: «можно съ благодарностью вспоминать лишь ея первыя слова, а раздумывать о томъ, чего Шубертъ еще могъ бы достигнуть, безполезно. Онъ сдѣлалъ достаточно, и да будетъ прославленъ всякій, кто такъ же

---

[48] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 456.

[49] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 353—354. Ранняя смерть Шуберта можетъ быть объяснена нѣкоторыми излишествами (см. стр. 219), не совсѣмъ регулярною жизнью, чрезмѣрною продуктивностью, а главнымъ образомъ бѣдностью, лишавшею его самаго необходимаго и внушавшею ему весьма мрачный взглядъ на будущее. Въ этомъ виноваты его друзья, мало заботившіеся о немъ, въ особенности же общество, не понимавшее и не цѣнившее одного изъ величайшихъ геніевъ (ibid. III, p. 369). Изъ поэтовъ, художниковъ и музыкантовъ, рано сошедшихъ въ могилу: Шелли умеръ 30 л., Шубертъ 31 г., Сидней 32, Беллини 33, Моцартъ 35, Байронъ 36, Рафаэль 37, Бёрнсъ 37, Пёрсель 37, Мендельсонъ 38, Веберъ 39, Шопенъ 39 (ibid. III, p. 368).

[50] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 456. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 354. Могила Шуберта отдѣлена отъ могилы Бетховена тремя могилами (ibid. III, p. 354).

[51] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 466. Ср. «Actenmässige Darstellung der Ausgrabung und Wiederbeisetzung der irdischen Reste von Beethoven und Schubert». Wien, bei Gerold. 1863. Точно также черепъ Рафаэля нѣсколько напоминаетъ женскую организацію (см. Schaffhausen, «Der Schädel Raphael's. Zur 400-jährigen Geburtsfeier Raphael Santi's». Bonn. 1883. S. 12. Ср. H. Grimm, «Fünfzehn Essays». 3. Aufl. Berlin. 1884. S. 478). Шуманъ находилъ Шуберта въ сравненіи съ Бетховеномъ нѣсколько женоподобнымъ (R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig, 1871. II. S. 4). Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 364.

[52] Ibid. III, p. 355.

стремился и столько же создалъ» [53]. Самъ Шубертъ за нѣсколько мѣсяцевъ передъ смертью выразилъ намѣреніе посвятить себя всецѣло оперѣ и симфоніи [54]. Поэтому есть основаніе думать, что Шубертъ, сочинявшій всѣ роды музыки, съ теченіемъ времени достигъ бы и въ драматической и оркестровой той же высоты, какъ и въ пѣснѣ, въ области которой онъ создалъ шедевры, равные по достоинству геніальнѣйшимъ произведеніямъ художественнаго творчества всѣхъ временъ и народовъ.



Могила Шуберта.

Всѣхъ пѣсенъ и балладъ Шубертъ написалъ болѣе 600 на тексты около ста поэтовъ: на слова Гёте 72, Шиллера 54, Майргофера 48, Мюллера 44, Гёльти 25, Маттисона 27, Козегартена 20, Ф. Шлегеля 19, Клопштока 19, Кернера 19, Шобера 15, Зейдля 15, Салиса 14, Клаудіуса 13, Вальтера Скотта 10, Рельштаба 9, Уца 8, Оссіана 7, Гейне 6, Шекспира 3, Попа 1, Colley Cibber'а 1 и пр. [55].

Пѣсня поется,—слѣдовательно, для нея всего важнѣе мелодія. Мелодическій даръ не можетъ быть выработанъ. Онъ дается отъ природы, которая въ этомъ отношеніи необыкновенно щедро надѣлила Шуберта: мелодія льется изъ его вдохновенія, какъ изъ неиссякаемаго источника [56].

Гармонія Шуберта чрезвычайно богата, опирается всегда на интересный и полновѣсный басъ [57], поражаетъ изобиліемъ модуляцій, которымъ не въ

[53] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 6.

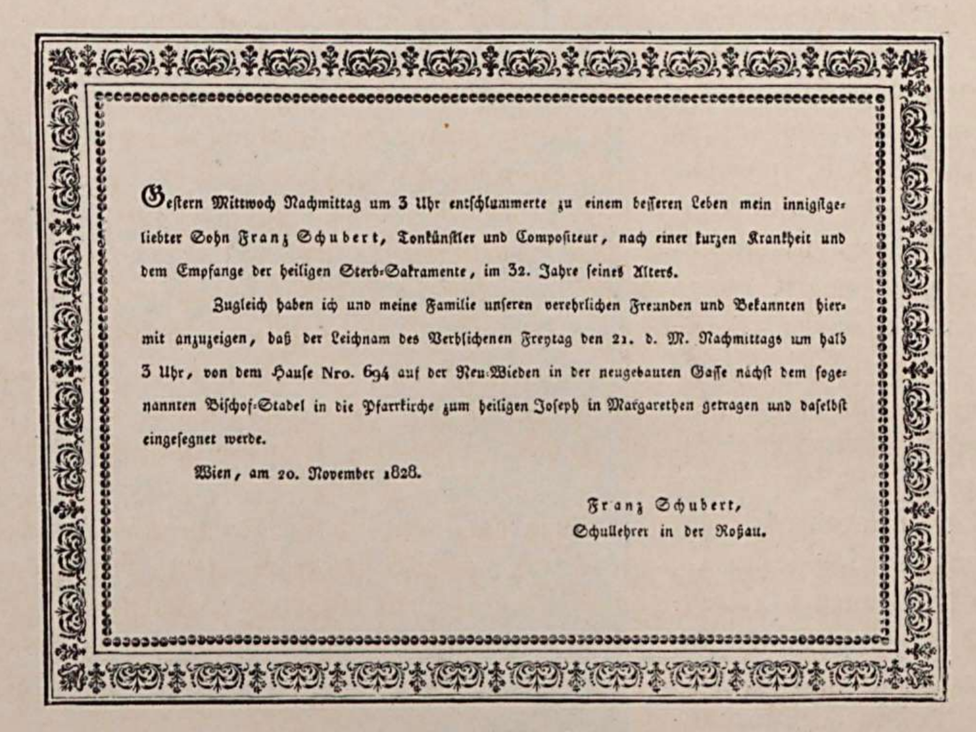
[54] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 464. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 355.

[55] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 369.

[56] Ibid. III, p. 366.

[57] Ibid. III, p. 367.

состоянiи научить ни одинъ учитель, ни одинъ учебникъ. Модуляцiи Шуберта, столь содѣйствующiя экспрессiи его пѣсенъ [58], одинаково поразительны и въ его инструментальной музыкѣ. Такъ, напримѣръ, въ менуэтѣ A-мольнаго квартета сдѣлана модуляцiя изъ A-moll въ cis-moll тѣмъ, что въ мотивѣ, состоящемъ изъ трехъ нотъ: ми-ре-ми, вспомогательная нота ре измѣнена на ре-дiезъ. Подобныя модуляцiи вполнѣ оправдываютъ слова конвиктскаго учителя теорiи музыки Гольцера, говорившаго, что Шубертъ получилъ свои познанiя «прямо съ неба» [59] (ср. стр. 155). Переходы въ самые отдаленные



Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem besseren Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und dem Empfange der heiligen Sterb-Sakramente, im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freytag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr, von dem Hause Nro. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Joseph in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, am 20. November 1828.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Roßau.

Публикацiя о смерти Шуберта.

лады Шубертъ дѣлаетъ необыкновенно легко, просто и естественно и перепрыгиваетъ черезъ пропасть, отдѣляющую, напримѣръ, C-dur отъ Fis-moll, съ наивностью ребенка, принимая эти два строя какъ родственные [60]. Сопоставленiе мажора и минора той же тоники представляетъ для Шуберта рѣзкiй контрастъ между свѣтомъ и мракомъ, радостью и горемъ, дающiй ему возможность производить могучiе эффекты въ перемѣнѣ настроенiй [61].

Хотя въ инструментальной музыкѣ Шубертъ совершенно чуждъ програмности (ср. стр. 175), выражаетъ только душевныя настроенiя и никогда не прибѣгаетъ къ звуковой живописи, къ изображенiю музыкой внѣшнихъ кон-

[58] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 366.
[59] Ibid. III, p. 321.
[60] Arrey von Dommer, «Handbuch der Musik-Geschichte». Leipzig. 1868. S. 581.
[61] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 367—368.

кретныхъ явленій [62], тѣмъ не менѣе, въ аккомпанементѣ своихъ пѣсенъ онъ не брезгаетъ даже звукоподражаніемъ. Тріоли въ «Lindenbaum» могутъ быть приняты за изображеніе шелеста листьевъ, а фигура въ аккомпанементѣ пѣсни «Die Forelle»—прыжковъ форели. Но если здѣсь—одни догадки и предположенія, то едва ли можетъ быть сомнѣніе въ подражаніи колокольному звону въ пѣсняхъ: «Junge Nonne», «Abendbilder», «Zügenglöcklein» и «Gondelfahrer». Рожокъ слышится въ «Почтѣ», шарманка—въ «Шарманщикѣ». Нерѣдко Шубертъ подражаетъ птицамъ: соловей слышится въ «Ганимедѣ» и въ «Die gefangene Sänger», воронъ—въ «Воронѣ», «Abendbilder» и, можетъ-быть, въ «Frühlingstraum», кукушка въ «Одиночествѣ», перепелъ въ «Der Wachtelschlag» и пѣтухъ въ «Frühlingstraum» [63]. Звукоподражаніе, содѣйствующее изображенію ситуаціи, Шубертъ поручаетъ аккомпанименту, который, какъ, напримѣръ, въ «Gretchen am Spinnrade», подражая прялкѣ, содѣйствуетъ выраженію настроенія поющаго лица. Поистинѣ геніальнымъ изображеніемъ ситуаціи является аккомпанементъ въ «Лѣсномъ Царѣ», не столько подражающій скачкѣ лошади [64], сколько изображающій динамику волненія, испытываемаго ребенкомъ и дрожащимъ за своего сына отцомъ. Вообще мелодія, гармонія и фигурація аккомпанимента въ рукахъ Шуберта являются мастерскими средствами для характеристики лицъ, ихъ настроеній и ситуацій. И въ этомъ отношеніи «Лѣсной Царь»—одно изъ геніальнѣйшихъ произведеній Шуберта [65].

Чтобы какъ можно ближе охарактеризовать всѣ детали стихотворенія, Шубертъ отступаетъ отъ обычной до него куплетной формы пѣсни, въ которой всѣ строфы стихотворенія поются на одну музыкальную фразу.

---

[62] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363.

[63] Ibid. III, p. 367.

[64] Лошадь скачетъ не въ томъ ритмѣ, который взятъ въ аккомпанементъ Шубертомъ.

[65] Между тѣмъ, какъ нѣкоторыми это произведеніе превозносилось до небесъ, одинъ изъ критиковъ газеты «Allgem. musik. Leipziger Zeitung» былъ того мнѣнія, что Лѣсной Царь говоритъ неправду, потому что отъ его льстивыхъ мелодій можетъ умереть развѣ какая-нибудь добродѣтельная женщина, но отнюдь не ребенокъ съ испуга въ объятіяхъ отца. (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 60).

Въ моей статьѣ «Основы музыкальной критики», написанной въ 1886 г., я говорилъ: «Съ точки зрѣнія психологической основы иногда возможно порицаніе самого благозвучія, если оно мѣшаетъ вѣрной характеристикѣ. Интересный примѣръ неумѣстнаго благозвучія представляетъ «Лѣсной Царь» Фр. Шуберта. Пѣніе призрака, испугавшаго ребенка, и аккомпаниментъ этой мелодіи до того благозвучны, что испугъ мальчика не мотивированъ въ музыкѣ. Но, можетъ-быть, Шубертъ имѣлъ въ виду, что Лѣсной Царь есть существо сверхъестественное; поэтому послѣдній, желая привлечь къ себѣ ребенка, старался пѣть самыя сладкія изъ доступныхъ ему мелодій. Но я позволилъ бы себѣ возразить, что все-таки музыкальная характеристика, хотя бы, напримѣръ, въ аккомпанементѣ, требуетъ какого-нибудь демоническаго элемента. Его отсутствіе лишило всякой индивидуальности Лѣсного Царя въ балладѣ Шуберта. Эта ошибка выступаетъ особенно ярко, если съ музыкой сличить картины съ тѣмъ же сюжетомъ. Когда я смотрѣлъ на произведенія Шнорра и Швинда въ Мюнхенской картинной галлереѣ Шика,—произведенія, имѣющія своимъ сюжетомъ того же «Лѣсного Царя» Гёте, то я невольно подумалъ, что̀ было бы, если бы художники написали вмѣсто страшнаго привидѣнія какую-нибудь красивую фигуру? Безсмыслица, несмотря на какое бы то ни было эстетическое достоинство этой фигуры, бросилась бы въ глаза. У названныхъ художниковъ Лѣсной Царь изображенъ въ видѣ страшнаго привидѣнія: оттого страхъ малютки понятенъ. Какъ живописецъ не имѣетъ права, ради красоты, превращать Лѣсного Царя въ красавца, такъ и Шубертъ не долженъ былъ бы, ради благозвучія, жертвовать музыкальной характеристикой изображаемаго лица. Насколько музыка въ состояніи иллюстрировать демоническій элементъ, мы знаемъ изъ другого произведенія того же Фр. Шуберта, а именно: изъ его «Двойника» («Doppelgänger»). См. Л. Саккетти, «Изъ области эстетики и музыки». Спб. 1896, стр. 147—148.

Оттого форма его пѣсенъ и балладъ гораздо болѣе сложна, имѣетъ двѣ темы и болѣе и такимъ образомъ приближается къ рондо. Музыкальная обработка поэзіи у Шуберта до того характеристична и художественна, что поэты, какъ, напримѣръ, Майргоферъ, признавались, что они сами вполнѣ поняли свои произведенія только послѣ того, какъ Шубертъ положилъ ихъ на музыку [66].

Шубертъ имѣетъ единственнаго предшественника, въ смыслѣ такой сложной и художественной обработки пѣсни—въ лицѣ Бетховена. Въ большей части своихъ пѣсенъ Бетховенъ еще стоитъ на точкѣ зрѣнія Рейхардта и Цельтера и довольствуется превращеніемъ поэтической просодіи въ музыкальный ритмъ, сообщая, конечно, своей музыкѣ свою, бетховенскую, экспрессію («Wonne der Wehmut», «Kennst du das Land»). Иногда Бетховенъ поражаетъ своей гармоніей, несмотря на простоту употребляемыхъ имъ средствъ («Die Ehre Gottes in der Natur», «Abendlied unterm gestirntem Himmel»). «Аделаида» напоминаетъ Цумштеега раздѣленіемъ цѣлаго на самостоятельныя части, не мѣшающія, однако, единству настроенія. Лишь въ своемъ циклѣ: «Liederkreis an die ferne Geliebte» (op. 98) Бетховенъ освобождается отъ традиціи и возвышается до вполнѣ развитой художественной пѣсни [67]. Этотъ циклъ появился въ печати въ декабрѣ 1816 г. Къ этому времени стиль Фр. Шуберта вполнѣ опредѣлился и выработался. Конечно, этотъ циклъ могъ навести Шуберта на мысль создать такія серіи пѣсенъ, какъ «Die schöne Müllerin», «Winterreise» и пр. Но тотъ фактъ, что уже въ 1815 г. Шубертъ написалъ «Loda's Gespenst», «Kolma's Klage», «Erlkönig»,—даетъ ему неотъемлемое право на званіе творца художественной пѣсни [68].

Шубертъ—лирикъ по преимуществу [69]. Его міръ—пѣсня. Поэтому и въ инструментальной музыкѣ Шуберта такъ ярко обнаруживается композиторъ пѣсни [70]. Въ нѣкоторыхъ изъ лучшихъ своихъ инструментальныхъ произведеній онъ заимствуетъ темы изъ своихъ пѣсенъ, напримѣръ: тему «Wanderer» въ своей «Фантазіи» (ср. стр. 193, 196).

Лиризмъ Шуберта приводилъ его къ изліянію въ музыкѣ своего «я». Все его творчество запечатлѣно его индувидуальностью, столь самобытною и симпатичною. Музыка Шуберта поражаетъ не техническою виртуозностью, а поэтичностью, глубиною экспрессіи и искренностью [71]. Поэтому онъ такъ привлекателенъ и возбуждаетъ къ себѣ неотразимую симпатію и любовь [72].

Хотя при жизни Шубертъ не пользовался такой славой, чтобы обратить на себя вниманіе художниковъ - живописцевъ, но все-таки существуетъ нѣсколько его портретовъ [73]. Наружность его была довольно невзрачная, и

[66] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 365.
[67] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 121.
[68] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 368.
[69] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 344.
[70] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 136.
[71] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362, 363.
[72] Ibid. III, p. 364.
[73] Ibid. III, p. 359.

когда онъ, создавъ цѣлый рядъ шедевровъ, иногда появлялся въ домахъ знатныхъ и богатыхъ людей, гдѣ аккомпанировалъ пѣвцамъ, исполнявшимъ его сочиненія, то успѣхъ выпадалъ на долю исполнителей, и почти никто не обращалъ вниманія на маленькаго, застѣнчиваго человѣчка, сидѣвшаго за фортепіано [74]. Только внимательный наблюдатель не могъ не замѣтить его прекрасныхъ волосъ и блестящихъ глазъ [75], и лишь самые близкіе люди въ рѣдкіе минуты вполнѣ сознавали всю высоту и все благородство души [76], сквозившей въ этихъ глазахъ.

Шубертъ—музыкальный метеоръ, на мгновеніе блеснувшій передъ очами изумленнаго человѣчества, но оставившій неизгладимый слѣдъ въ сердцахъ людей...



[74] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 475. О скромности Шуберта см. ibid. 328. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 359, 360.

[75] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 359.

[76] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 483.



Памятникъ Лёве въ Штеттинѣ, работы Г. фонъ Глюмера.

VII.

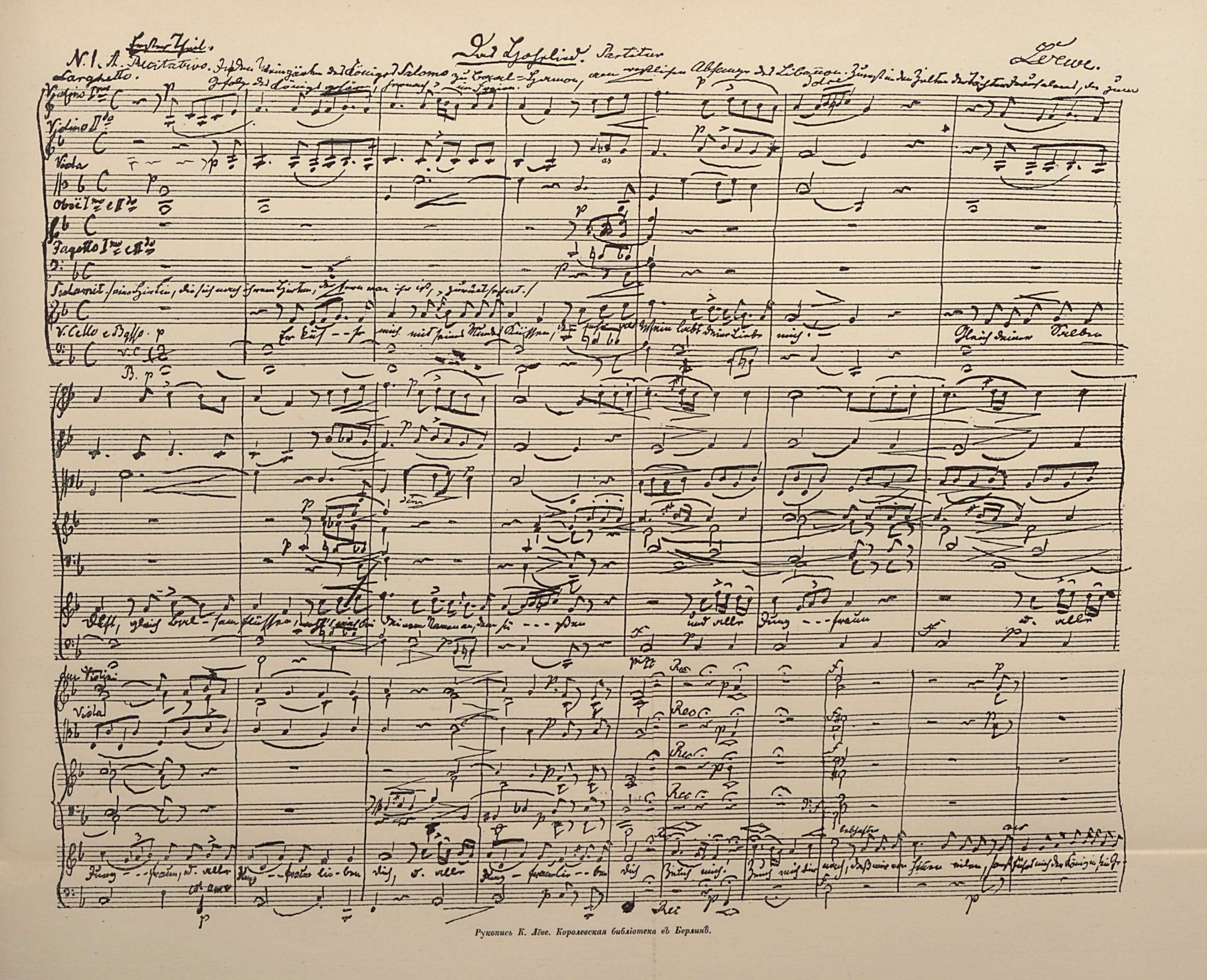


ДНИМЪ изъ наиболѣе выдающихся композиторовъ балладъ былъ Карлъ Лёве (Loewe; 1796—1869) [1], родившійся нѣсколькими мѣсяцами ранѣе Фр. Шуберта, но пережившій его на многіе годы. Онъ учился въ гимназіи въ Галле-на-Заалѣ, гдѣ, между прочимъ, занимался музыкой подъ руководствомъ Тюрка [2], прекраснаго органиста и теоретика [3], и такъ отличился какъ пѣвчій въ хорѣ, что король Вестфальскій, Іеронимъ Бонапарте, назначилъ ему годовую стипендію въ 300 талеровъ, чтобы онъ могъ сосредоточиться на музыкальныхъ

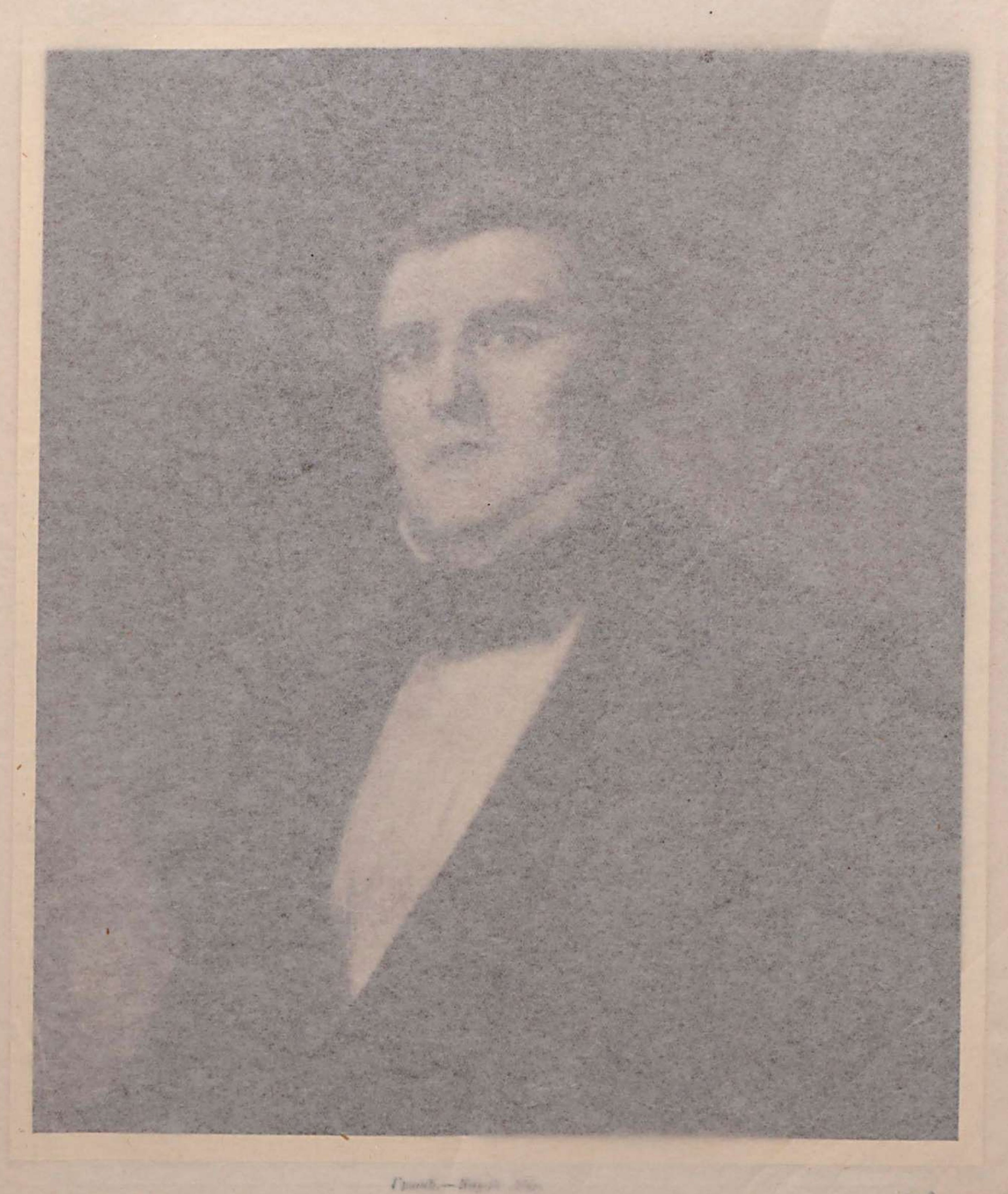
[1] Библ.: его автобіографія издана Биттеромъ въ 1870 г.; Runze, «Karl Loewe» (1884), «Loewe Redivivus» (1888), «Ludwig Giesebrecht und Karl Loewe» (1894); August Wellner, «Karl Loewe» (1887); W. Wossidlo, «Karl Loewe als Balladenkomponist» (1894). О К. Лёве см. также Ambros, «Kulturhistorische Bilder» (1860); Gumprecht, «Neue Mus. Charakterbilder» (1876); «Musikgeschichtliche Aufsätze» 1894 («Ballade»).

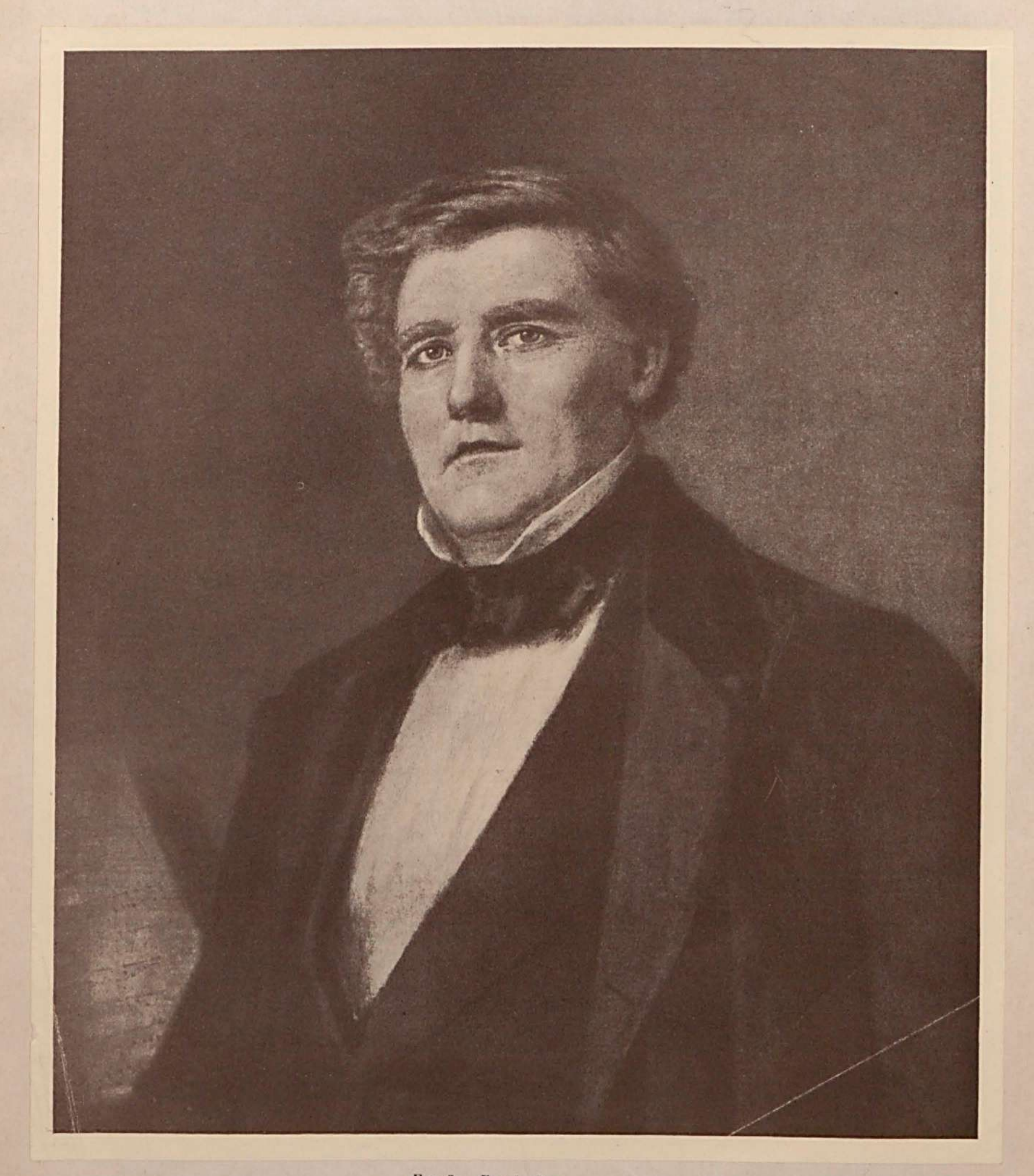
[2] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 843—845.

[3] Ibid. S. 1452—1453.



Рукопись К. Лёве. Королевская библіотека въ Берлинѣ.

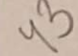




Грюнъ.—Карлъ Лёве.

занятіяхъ. Сверженіе Наполеона I привело къ изгнанію Іеронима изъ Вестфаліи и лишило Карла Лёве его стипендіи. Онъ сталъ заниматься теологіей, но продолжалъ изучать музыку. Въ 1820 г. онъ занялъ мѣсто кантора въ церкви св. Якова и учителя музыки въ гимназіи въ Штеттинѣ,





Памятникъ К. Лёве въ Килѣ, работы Ф. Шапера.

а въ 1821 г. былъ возведенъ въ званіе городского директора музыки. Эту должность онъ занималъ 46 лѣтъ, пока апоплектическій ударъ не лишилъ его возможности продолжать свою дѣятельность.

Карлъ Лёве—плодовитый композиторъ: у него до 143 opus'овъ. Онъ написалъ ораторіи: «Die Festzeiten», «Die Zerstörung Jerusalems», «Die Sieben Schläfer», «Johann Hus», «Die eherne Schlange», «Die Apostel von Philippi»

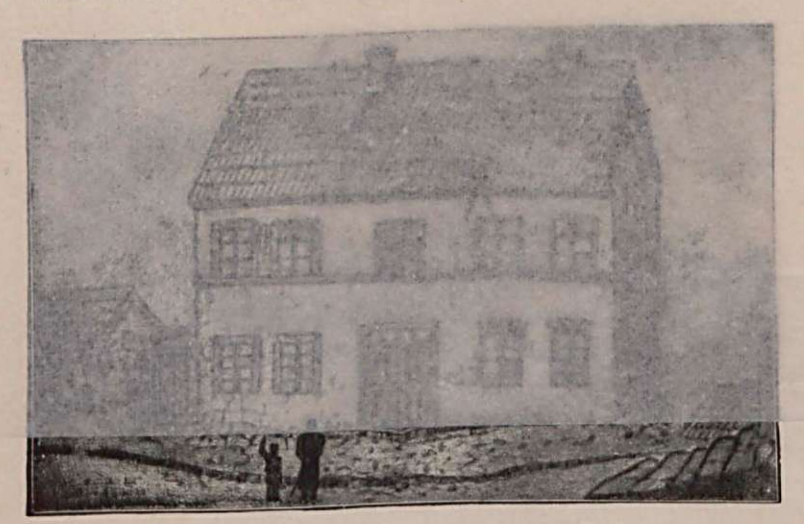
(a cappella), «Gutenberg», «Palestrina», «Hiob», «Der Meister von Avis», «Das Sühnopfer des neuen Bundes», «Das Hohe Lied Salomonis», «Polus Atella», «Die Heilung des Blindgebornen» (a cappella), «Johannes der Täufer», «Die Auferweckung des Lazarus» (съ органомъ); пять оперъ, изъ которыхъ лишь одна «Die drei Wünsche» была исполнена (въ Берлинѣ, 1834); кантату «Die Hochzeit der Thetis»; легенды: «Der Weichdorn», «Das Johanniswürmchen», «Gregor auf dem Stein»[4]; нѣсколько симфоній, увертюръ, три струнные квартета, фортепіанное тріо; фортепіанныя сонаты: «Mazeppa» op. 27, сонату E-dur op. 16, «Sonate élégiaque» F-moll op. 32, «Zigeunersonate» op. 107.



Головная часть памятника Лёве въ Штеттинѣ.

Кромѣ того, Лёве написалъ: «Gesanglehre» (3-е изд. 1834 г.), «Musikalischer Gottesdienst; methodische Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel», «Klavier und Generalbassschule» (2-е изд. 1851 г.)[5].

К. Лёве былъ прекрасный пѣвецъ. Онъ давалъ концерты, въ которыхъ пѣлъ свои баллады. Одна изъ нихъ, «Die Walpurgisnacht», написана для соло, хора и оркестра. Но главное значеніе Лёве, какъ композитора, заключается въ его балладахъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано[6]. Если баллады Цумштеега (см. стр. 153) заслоняли отъ вниманія публики баллады Цельтера и Рейхардта, то, въ свою очередь, Цумштеегъ былъ отодвинутъ на задній планъ Шубертомъ. Бал-



Домъ въ Löbejün, въ которомъ родился К. Лёве.

[4] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

[5] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

[6] H. Riemanns «Musik-Lexicon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 299.

занятіяхъ. Свержение Наполеона I привело къ изгнанію Іеронима изъ Вестфаліи и лишило Карла Лёве его стипендіи. Онъ сталъ заниматься теологіей, но продолжалъ изучать музыку. Въ 1820 г. онъ занялъ мѣсто кантора въ церкви св. Якова и учителя музыки въ гимназіи въ Штеттинѣ,



Памятникъ К. Лёве въ Килѣ, работы Ф. Шапера.

а въ 1821 г. былъ возведенъ въ званіе городского директора музыки. Эту должность онъ занималъ 46 лѣтъ, пока апоплектическій ударъ не лишилъ его возможности продолжать свою дѣятельность.

Карлъ Лёве—плодовитый композиторъ: у него до 143 opus'овъ. Онъ написалъ ораторіи: «Die Festzeiten», «Die Zerstörung Jerusalems», «Die Sieben Schläfer», «Johann Hus», «Die eherne Schlange», «Die Apostel von Philippi»

(a cappella), «Gutenberg», «Palestrina», «Hiob», «Der Meister von Avis», «Das Sühnopfer des neuen Bundes», «Das Hohe Lied Salomonis», «Polus Atella», «Die Heilung des Blindgebornen» (a cappella), «Johannes der Täufer», «Die Auferweckung des Lazarus» (съ органомъ); пять оперъ, изъ которыхъ лишь одна «Die drei Wünsche» была исполнена (въ Берлинѣ, 1834); кантату «Die Hochzeit der Thetis»; легенды: «Der Weichdorn», «Das Johanniswürmchen», «Gregor auf dem Stein» [4]; нѣсколько симфоній, увертюръ, три струнные квартета, фортепіанное тріо; фортепіанныя сонаты: «Mazeppa» op. 27, сонату E-dur op. 16, «Sonate élégiaque» F-moll op. 32, «Zigeunersonate» op. 107.



Головная часть памятника Лёве въ Штеттинѣ.

Кромѣ того, Лёве написалъ: «Gesanglehre» (3-е изд. 1834 г.), «Musikalischer Gottesdienst; methodische Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel», «Klavier und Generalbassschule» (2-е изд. 1851 г.) [5].

К. Лёве былъ прекрасный пѣвецъ. Онъ давалъ концерты, въ которыхъ пѣлъ свои баллады. Одна изъ нихъ, «Die Walpurgisnacht», написана для соло, хора и оркестра. Но главное значеніе Лёве, какъ композитора, заключается въ его балладахъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано [6]. Если баллады Цумштеега (см. стр. 153) заслонили отъ вниманія публики баллады Цельтера и Рейхардта, то, въ свою очередь, Цумштеегъ былъ отодвинутъ на заднії планъ Шубертомъ. Бал-

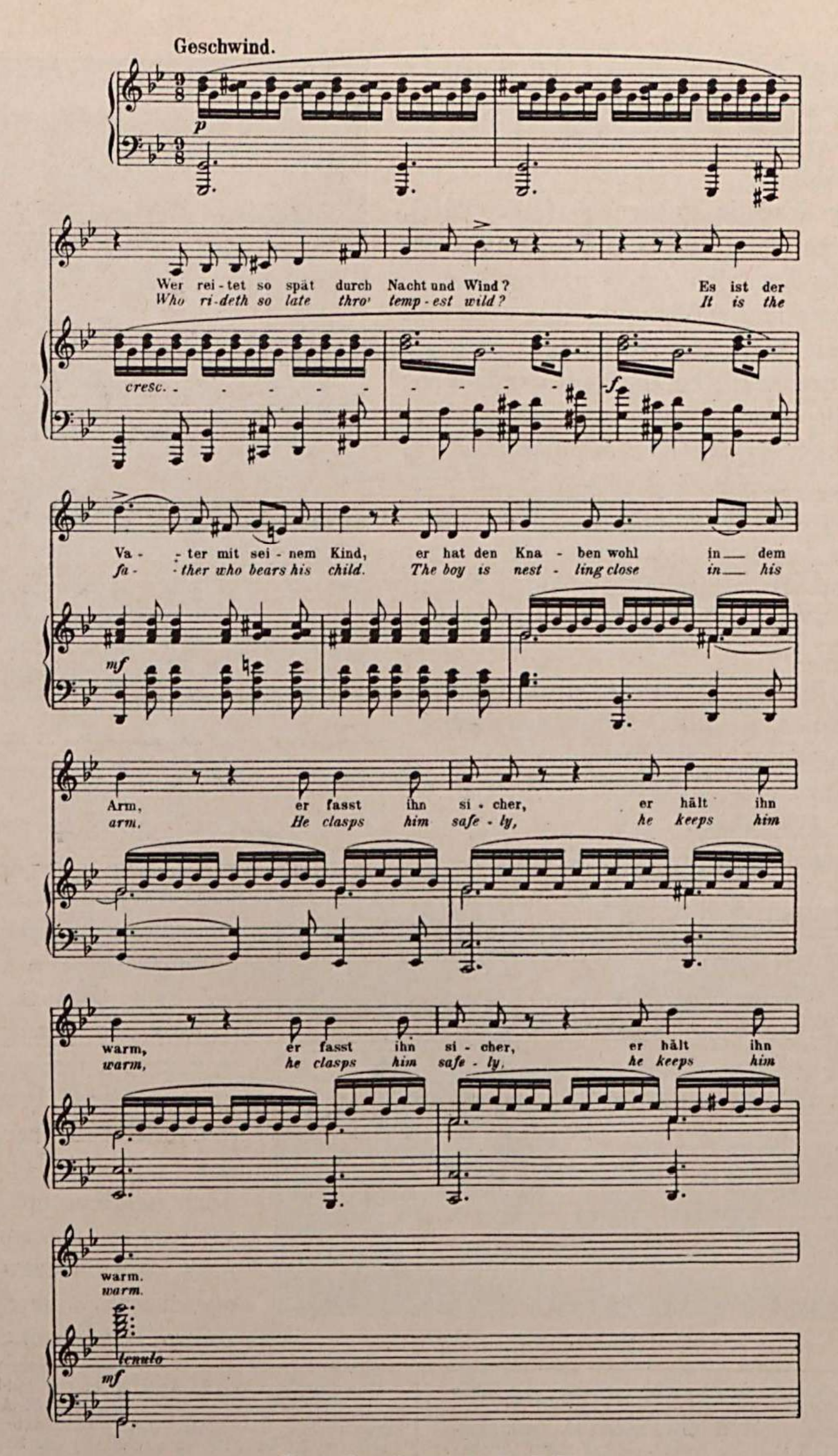


Домъ въ Löbejün, въ которомъ родился К. Лёве.

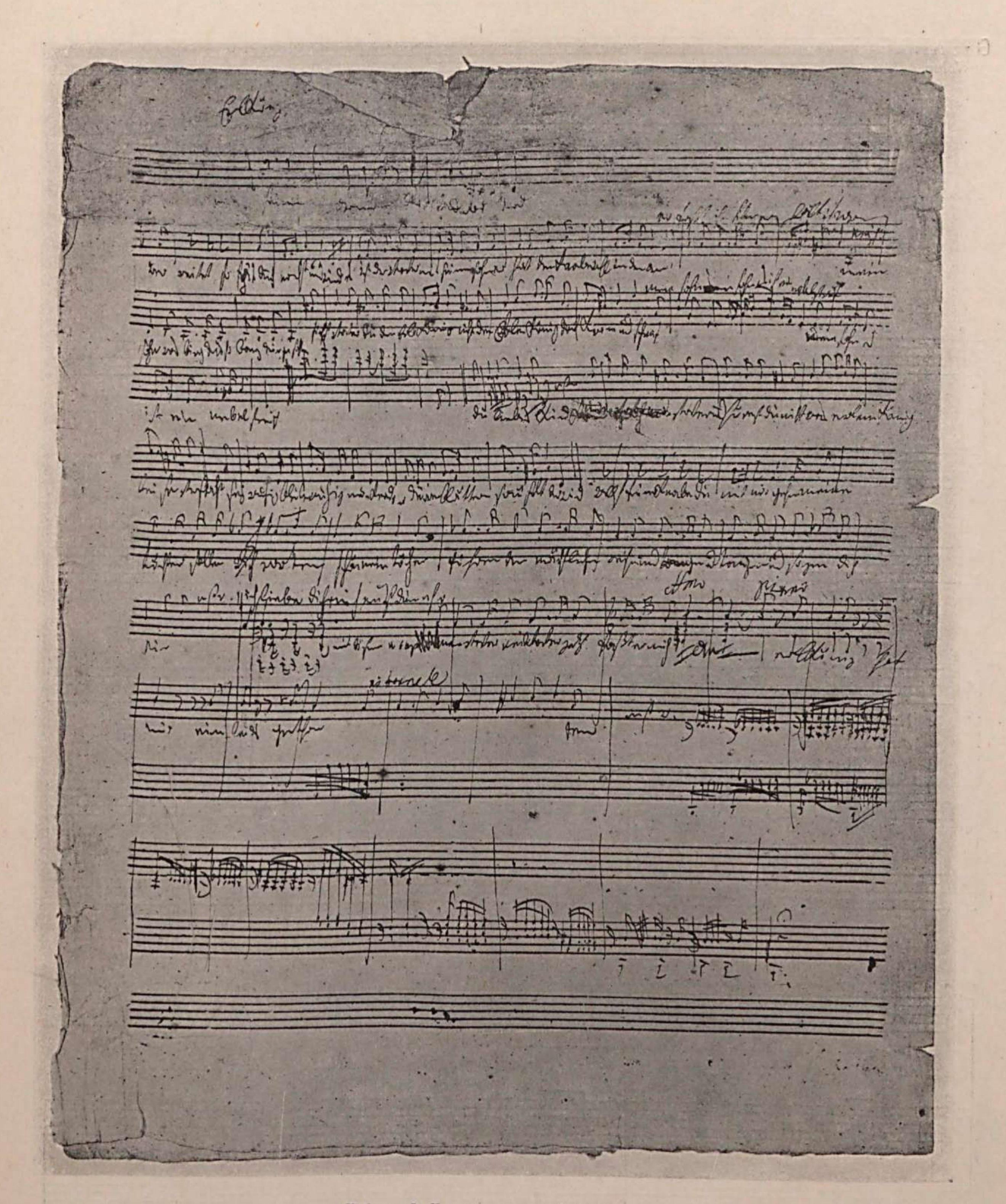
[4] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

[5] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

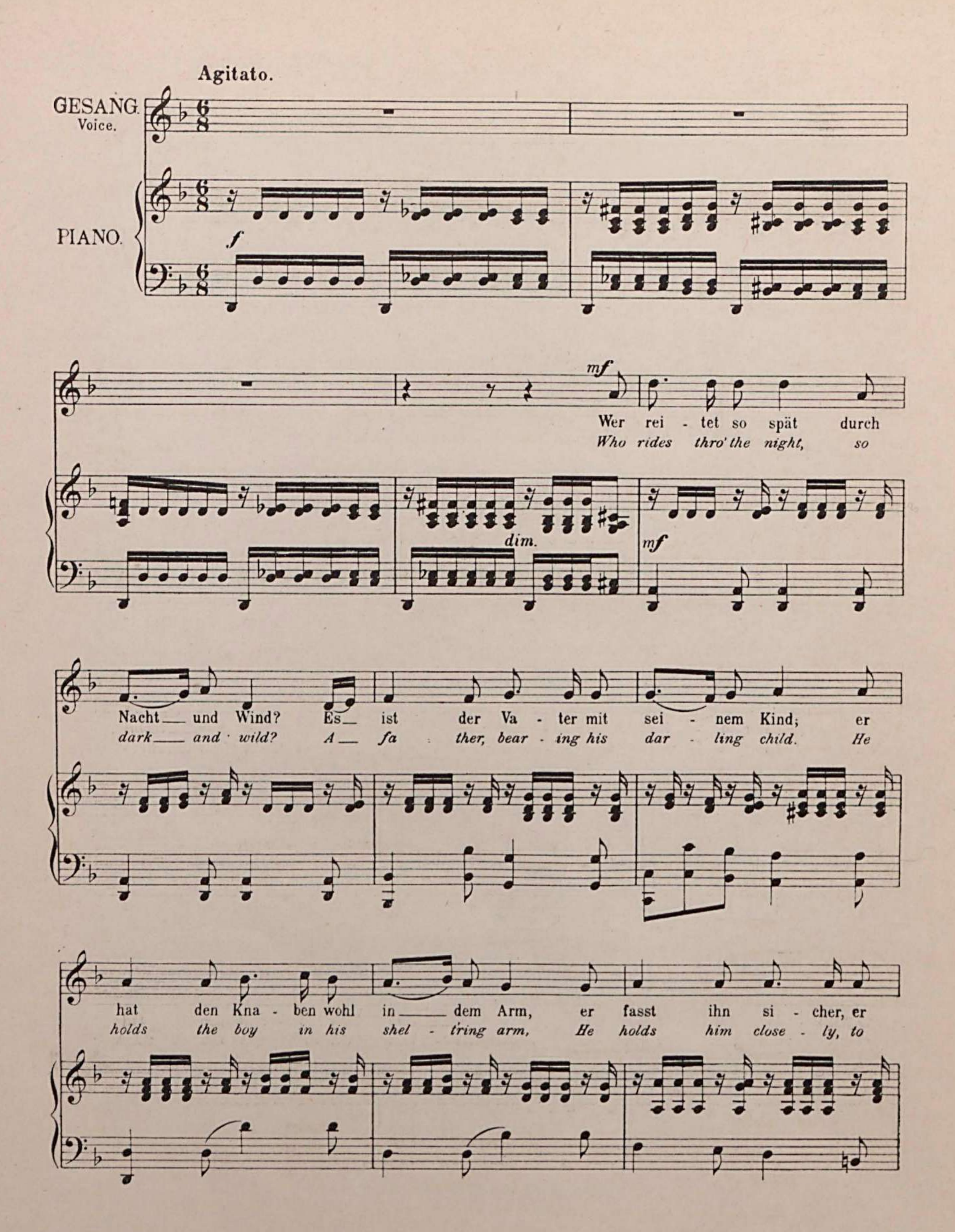
[6] H. Riemanns «Musik-Lexicon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 299.

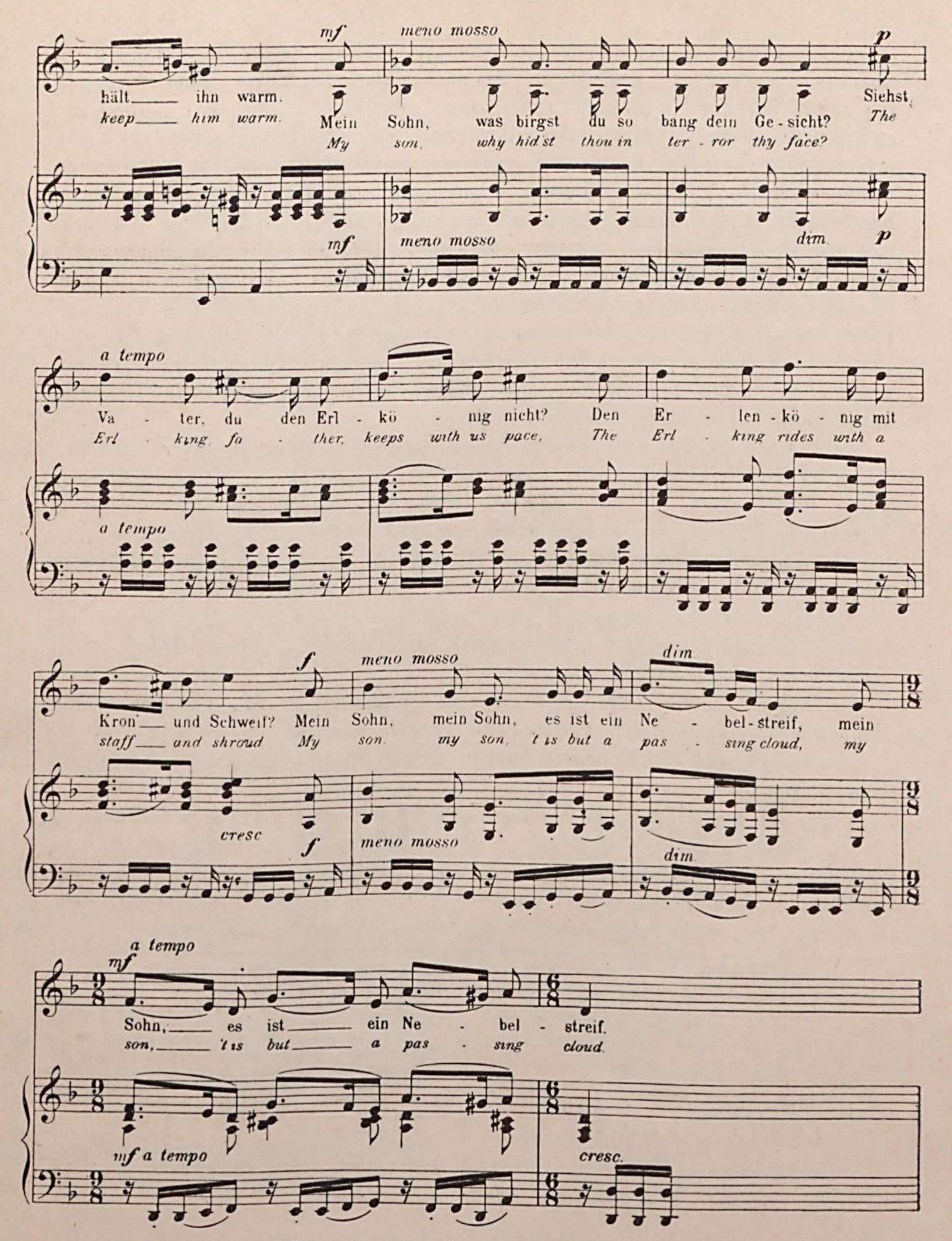


Карлъ Лёве. Отрывокъ изъ «Erlkönig».



Набросокъ Бетховена для «Erlkönig'a».


Agitato.
GESANG.
Voice.
PIANO.
f
mf
dim.
mf
Wer rei - tet so spät durch
Who rides thro' the night, so
Nacht und Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er
dark and wild? A fa - ther, bear - ing his dar - ling child. He
hat den Kna - ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si - cher, er
holds the boy in his shel - t'ring arm, He holds him close - ly, to



Л. фанъ-Бетховенъ «Erlkönig». Отрывокъ изъ аранжировки Р. Беккера по наброску Бетховена.
Печатано съ разрѣшенія фирмы «Schubert et C°». Leipzig.

лады же Лёве соединяютъ эпическую правду Цумштеега со свободнымъ полетомъ музыки, которой Шубертъ развязалъ языкъ. Съ тѣхъ поръ она перестала боязливо подлаживаться своимъ лепетомъ къ поэзіи и заговорила смѣлѣе. Подобно Шуберту, Лёве поручаетъ фортепіанному аккомпаниментy изображеніе ситуаціи, а мелодія, сохраняя народный колоритъ, освѣщается разнообразными гармонизаціями и обогащается, вслѣдствіе перемѣны такта, ритмическими эффектами. Эпическій характеръ балладъ Лёве, при ихъ классической объективности, придаетъ имъ непреходящее значеніе образца для позднѣйшихъ композиторовъ [7]. По мнѣнію Римана, «музыкальная форма баллады создана Лёве въ томъ отношеніи, что онъ первый сумѣлъ проведеніемъ пластическаго главнаго мотива придать ей эпическую ширь, не упуская изъ вида характеристики подробностей» [8]. Благодаря употребленію лейтмотивовъ въ своихъ балладахъ, Лёве можетъ считаться однимъ изъ значительнѣйшихъ предшественниковъ Вагнера [9].

Изъ балладъ Лёве особенно замѣчательны: «Edward», «Der Wirtin Töhterlein», «Heinrich der Vogler», «Archibald Douglas», «Der Nöck», «Harald», «Tom der Reimer», «Prinz Eugen», «Oluf», «Die verfallene Mühle», «Odins Meeresrit» [10]. Особенно интересна баллада Лёве «Erlkönig», которая можетъ быть поставлена на ряду съ балладой Шуберта [11]. Но если сравнить «Лѣсного Царя» Шуберта и Лёве, то преимущество перваго обнаружится въ томъ, что его музыка имѣетъ самодовлѣющее значеніе, какъ это видно изъ фортепіанныхъ транскрипцій этого произведенія. Наоборотъ, «Лѣсной Царь» Леве безъ текста не производитъ эффекта [12].

«Лѣсной Царь» Гёте положенъ на музыку многими композиторами. Таппертъ въ Берлинской музыкальной газетѣ «Echo» (Jahrg. XXIV, № 7) насчитываетъ ихъ 39. Вѣроятно, число музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ гораздо болѣе [13].

На «Лѣсного Царя» Гёте набросалъ музыкальный эскизъ и Бетховенъ. Этотъ эскизъ относится къ 1800—1810 гг. Автографъ находится въ Архивѣ Общества Любителей Музыки въ Вѣнѣ [14]. Ноттебомъ дешифрировалъ не совсѣмъ разборчивую рукопись Бетховена [15], а профессоръ Рейнгольдъ Беккеръ (въ Дрезденѣ) разработалъ и дополнилъ набросокъ Бетховена [16].

---

7 W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 348—349. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901, S. 298—299.

8 H. Riemann's «Musik-Lexikon» 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845.

9 Ibid. S. 808. Art. Leitmotiv.

10 Ibid., p. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

11 Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

12 Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1909. Bd. II, S. 185. Объ «Erlkönig» другихъ авторовъ см. ibid. Bd. I, Abth. I, S. 202, 313. Musikbeilagen S. 164, 200. Bd. II. S. 183—185, 544.

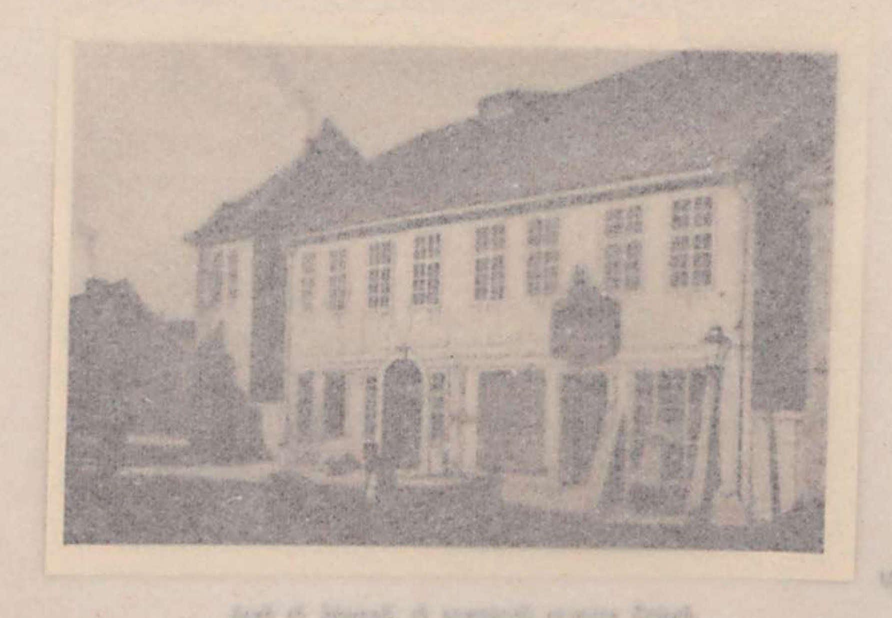
13 W. Langhans, «Die Geschichte des Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig, 1887. Bd. II. S. 343.

14 G. Nottebohm, «Beethoveniana». Aufsätze und Mittheilungen. Leipzig und Winterthur. 1872. S. 100. За прилагаемый снимокъ съ этого автографа авторъ и издатели выражаютъ свою искреннюю благодарность директору упомянутаго Архива, г. Мандышевскому.

15 Ibid., S. 100.

16 Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II, 185. «Вѣстникъ иностранной литературы». Январь 1898. стр. 333—334.

ВЕБЕРЪ



I.

ОМАНТИЗМЪ [1] — понятіе, обычно противопоставляемое классицизму. Выраженія «классики» и «классическій» находятъ объясненіе въ приписываемомъ Сервію Туллію подраздѣленіи всѣхъ римскихъ гражданъ на шесть классовъ, основанномъ на имущественныхъ различіяхъ: члены перваго, богатѣйшаго класса стали называться classici, а послѣдняго, бѣднѣйшаго, — proletarii. Впослѣдствіи слово «classicus» обобщилось и стало обозначеніемъ того или иного отличія, преимущества: testis classicus назывался достовѣрный свидѣтель, рѣшающій дѣло, scriptor classicus — образцовый писатель [2]. Послѣднее обозначеніе имѣетъ источникомъ канонъ александрійскихъ грамматиковъ [3]. Въ предѣлахъ античнаго міра, эпохи процвѣтанія и ихъ духовныя созданія, а прежде всего произведенія искусства, удостоиваются названія «классическихъ». Въ этомъ же смыслѣ и современные культурные народы переживали классическія эпохи и имѣли своихъ классиковъ. Классическая эпоха грековъ — время Перикла, римлянъ — Августа; у итальянцевъ такимъ классическимъ временемъ былъ XV вѣкъ или эпоха Лоренцо Медичи, у испанцевъ и англичанъ XVI в., у французовъ XVII в. (вѣкъ Людовика XIV), у нѣмцевъ XVIII вѣкъ [4], въ особенности

---

[1] D.-M. Ehrenhaus, «Die Operndichtung der deutschen Romantik». 1912.

[2] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

[3] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrh.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 331.

[4] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.



Домъ въ Эйтинѣ, въ которомъ родился Веберъ.

44

I.



РОМАНТИЗМЪ [1] — понятіе, обычно противопоставляемое классицизму. Выраженія «классики» и «классическій» находятъ объясненіе въ приписываемомъ Сервію Туллію подраздѣленіи всѣхъ римскихъ гражданъ на шесть классовъ, основанномъ на имущественныхъ различіяхъ: члены перваго, богатѣйшаго класса стали называться classici, а послѣдняго, бѣднѣйшаго, — proletarii. Впослѣдствіи слово «classicus» обобщилось и стало обозначеніемъ того или иного отличія, преимущества: testis classicus назывался достовѣрный свидѣтель, рѣшающій дѣло, scriptor classicus — образцовый писатель [2]. Послѣднее обозначеніе имѣетъ источникомъ канонъ александрійскихъ грамматиковъ [3]. Въ предѣлахъ античнаго міра, эпохи процвѣтанія и ихъ духовныя созданія, а прежде всего произведенія искусства, удостоиваются названія «классическихъ». Въ этомъ же смыслѣ и современные культурные народы переживали классическія эпохи и имѣли своихъ классиковъ. Классическая эпоха грековъ — время Перикла, римлянъ — Августа; у итальянцевъ такимъ классическимъ временемъ былъ XV вѣкъ или эпоха Лоренцо Медичи, у испанцевъ и англичанъ XVI в., у французовъ XVII в. (вѣкъ Людовика XIV), у нѣмцевъ XVIII вѣкъ [4], въ особенности

---

[1] D.-M. Ehrenhaus, «Die Operndichtung der deutschen Romantik». 1912.

[2] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

[3] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrh.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 331.

[4] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

Веймарскій періодъ, когда Гёте и Шиллеръ переживали періодъ своего увлеченія греческой древностью [5].

Гёте и Шиллеръ, чтобы спастись отъ пошлой прозы дѣйствительности и избѣгнуть антихудожественнаго воздѣйствія среды и историческаго момента, въ который они жили, мысленно переселились въ царство художественныхъ формъ идеальнаго греческаго искусства. Гнушаясь своимъ временемъ и народомъ, они жили въ искусственной атмосферѣ, созданной ихъ увлеченіемъ греческимъ міромъ. По мнѣнію Шиллера, общественная, политическая и религіозная жизнь Германіи того времени является прозой, противорѣчащей всякой поэзіи, и преобладаніе этой прозы до того значительно, что поэтъ легко можетъ ею заразиться. Поэтому поэтъ для спасенія своего генія долженъ удалиться отъ дѣйствительности, лишь одной своей физической оболочкой пребывая гражданиномъ своего времени; но силою своей фантазіи художнику необходимо создать собственный духовный міръ и черезъ изученіе греческой миѳологіи и античнаго искусства пріобщиться къ другой, далекой, идеальной эпохѣ [6]. У Гёте «грекоманія» достигла того, что онъ дѣлаетъ знаменательное признаніе Шиллеру въ письмѣ отъ 12 мая 1798 г., совѣтуя подражать грекамъ даже въ ихъ недостаткахъ [7].



Отецъ Вебера.

Но Гёте понималъ также и красоты средневѣковаго искусства: онъ восторгался готикой, хотя былъ противникомъ романтизма [8], возведшаго въ культъ поклоненіе среднимъ вѣкамъ. Августъ-Вильгельмъ Шлегель и его братъ, Фридрихъ Шлегель, явились, на страницахъ журнала «Athenaeum» (1798 г.), вождями романтизма [9]. Въ описаніи путешествія по Швейцаріи и Италіи Аддисона впервые встрѣчается, по мнѣнію Фридлендера, слово «романтизмъ» [10]. Въ нѣмецкую литературу оно введено переводчиками Томсона. Ранѣе, напримѣръ, Брокесъ и Кантъ писали не romantisch, а romanisch, вѣроятно сообразуясь съ французскимъ писателемъ XVIII в., Соссюромъ, авторомъ «Voyage dans les Alpes» (1779—1796), у котораго встрѣчается слово «romanesque» [11].

Романтизмъ возникъ изъ убѣжденія въ необходимости миѳологической основы для поэзіи [12]. Въ то время вѣрили въ возможность создать новую

[5] См. мою «Эстетику въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. Спб. 1913, Т. I, стр. 172—181.

[6] M. Carrière, «Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit». 2. Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 254. Schiller, «Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen» («Schillers sämmtliche Werke» in 12 Bänden. Ph. Reclam jun. Bd. 12. S. 18).

[7] См. мою «Эстетику въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. Спб. 1913. Т. I, стр. 176.

[8] H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 3. Aufl. Braunschweig. 1879. Buch 3. Abt. 2. S. 59, 276, 557—561.

[9] Шерръ, «Всеобщая исторія литературы». 3-е изд. Спб. 1880. Томъ II, стр. 265.

[10] Ludw. Friedländer, «Ueber die Entstehung und Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur». Ср. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. II, S. 334.

[11] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 334.

[12] H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 T. 3 Buch. 2 Abt. S. 446—447.

миѳологію [13]. Это-то исканіе миѳологической основы привело романтиковъ къ среднимъ вѣкамъ съ ихъ легендами, сказками, поэзіей и католическимъ культомъ [14].

Если въ области литературы и искусствъ пластическихъ классицизмъ есть возвращеніе къ античному міру, а романтизмъ—къ среднимъ вѣкамъ, то какое значеніе эти понятія имѣютъ въ музыкѣ? Отъ греческой музыки осталось весьма немного памятниковъ [15]. Еще менѣе отъ римской [16]. Къ тому же памятники эти едва ли могли бы служить идеальными образами для позднѣйшей музыки [17], подобно памятникамъ античной литературы, архитектуры и скульптуры. Слѣдовательно, въ музыкѣ классицизмъ долженъ пониматься въ смыслѣ не прямомъ, а переносномъ и условномъ. Такъ какъ античное искусство вообще отличалось ясною, пластическою и изящною формою, то тѣ музыкальныя произведенія, которыя отличаются этимъ качествомъ, заслуживаютъ названія классическихъ. Такимъ образомъ правильность формы есть необходимое свойство классическихъ музыкальныхъ произведеній; наоборотъ, пренебреженіе формою и ея большее или меньшее искаженіе представляютъ доказательство отсутствія главнаго признака классическихъ произведеній [18]. Другой ихъ признакъ заключается въ томъ, что они противостоятъ всесокрушающей силѣ времени. Поэтому произведеніе можетъ быть признаннымъ классическимъ лишь по истеченіи большого промежутка времени. При жизни никто не можетъ быть названъ классическимъ композиторомъ [19], а можетъ лишь болѣе или менѣе придерживаться классическаго направленія. Чуть ли не всѣ истинные классики считались въ свое время романтиками, т.-е. лицами, творческая дѣятельность которыхъ стремилась освободиться отъ схемы и шаблона [20].

По мнѣнію Бейля и Брюнетьера, всѣ классики начали съ того, что были романтиками. Поэтому романтикомъ можно было бы назвать классика на пути

[13] Фр. Шлегель въ своемъ «Разговорѣ о поэзіи» считаетъ необходимымъ для его вѣка созданіе своей миѳологіи (Fr. Schlegel, «Gespräch über die Poesie». Athenäum. 1800. Bd. 3. Stück 1. S. 94 ff.). Повидимому, Гёте раздѣлялъ это мнѣніе (H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 2 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 T. 3 Buch. 2 Abth. S. 289—290).

[14] Ibid. S. 449—455.

[15] Новѣйшая попытка переложить ихъ на современную нотную систему сдѣлана Риманомъ (см. H. Riemann, «Handbuch der Musikgeschichte». Bd. I. Erster Teil. Leipzig. 1904. S. 233—245).

[16] Короткій музыкальный отрывокъ изъ комедіи Теренція «Hecyra» помѣщенъ въ «Revue des études grecques». T. VII, № 26. Avril—Juin 1894, p. 200—201.

[17] Въ моей статьѣ «О музыкальной художественности древнихъ грековъ», помѣщенной въ сборникѣ моихъ статей, подъ названіемъ «Изъ области эстетики и музыки», Спб. 1896, стр. 72—95, я высказываю сомнѣніе въ томъ, что музыка древнихъ грековъ достигла того же высокаго развитія, какъ ихъ поэзія, архитектура и скульптура. Наоборотъ, Флейшеръ весьма высокаго мнѣнія о музыкальной художественности древнихъ грековъ и приписываетъ остаткамъ древней греческой музыки, дошедшимъ до насъ, способность доставлять большое эстетическое наслажденіе и современнымъ людямъ. Повидимому, сдѣланные опыты исполненія подтверждаютъ это мнѣніе. (См. Oskar Fleischer, «Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute künstlerisch wirksam»?—«Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang 1. Heft 3. Dezember 1899. S. 49—62).

[18] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin. 1877. Bd. VIII, S. 396, 401. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 1134.

[19] Тамъ же, стр. 633.

[20] Тамъ же, стр. 633—634.

къ достиженію; наоборотъ, классикомъ—романтика, уже завершившаго свой путь [21]. По мнѣнію Рейхардта, Гайднъ и Моцартъ были романтиками по сравненію съ такими классиками, какъ Бахъ, Гендель и Глюкъ [22]. Гофманъ считалъ Бетховена романтикомъ [23]. Лишь при появленіи Вебера и Шуберта Бетховенъ былъ сопричисленъ къ классикамъ [24]. Съ другой стороны, къ романтикамъ, каковыми справедливо считались Веберъ и Шубертъ, были причислены также Мендельсонъ и Шуманъ [25]. Хотя Мендельсонъ былъ воспитанъ на классическихъ образцахъ, но онъ создалъ цѣлый рядъ произведеній романтическихъ по содержанію и въ то же время весьма изящныхъ по формѣ, которую онъ старался отнюдь не разрушать. Поэтому при сопоставленіи съ Шуманомъ, романтикомъ по преимуществу [26], Мендельсонъ почитается нѣкоторыми эстетиками за классика [27]. Отъ этихъ романтиковъ отличаютъ, въ свою очередь, позднѣйшихъ композиторовъ: Берліоза, Листа и Р. Вагнера, получившихъ названіе неоромантиковъ [28].

Если понятіе классицизма имѣетъ въ музыкѣ примѣненіе лишь въ смыслѣ условномъ и переносномъ, то терминъ «романтизмъ» примѣнимъ къ ней вполнѣ. По мнѣнію Гегеля, идеалъ архитектурной красоты классическій, а музыкальной—романтическій [29]. Музыка—искусство романтическое по преимуществу, а для романтиковъ музыка есть искусство по преимуществу. Захарія Вернеръ пишетъ: «Музыка потому выше другихъ искусствъ, что въ ней ничего не понять, что она, такъ сказать, ставитъ насъ въ непосредственное отношеніе къ міровой жизни (universum); сущность новаго искусства можно было бы такъ опредѣлить: оно стремится облагородить поэзію до высоты музыки» [30]. Для Гофмана музыка—самое романтическое изъ всѣхъ искусствъ; ея объектъ—безконечное, это праязыкъ природы, на которомъ одномъ лишь возможно уразумѣть пѣснь пѣсней деревьевъ и цвѣтовъ, животныхъ, камней и водъ [31].

Романтизмъ присущъ едва ли не всѣмъ родамъ музыки: оперѣ, симфоніи, сонатѣ, пѣснѣ и т. д. [32]. О романтической оперѣ Доммеръ пишетъ: «Миѳологія и античныя героическія преданія давно отжили свой вѣкъ и факти-

---

[21] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 8. Saint-Beuve указываетъ на то, что писатели, разсматриваемые нами какъ классики, въ свое время считались романтиками. «Gesammelte Schriften von Franz Liszt». Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1882. Bd. V, S. 190—191. J. Chantavoine, «Liszt». Paris 1910, p. 164 («Causeries du lundi» par A. Sainte-Beuve. Paris 1851. Tome III, «Quest-ce qu'un classique», p. 30—43. «Любой классикъ могъ быть временно революціонеромъ» (ibid. III, p. 33).

[22] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexicon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[23] Ibid. Bd. VIII, S. 396—397. Ср. E. Th. A. Hoffman, «Das Romantische bei Beethoven». См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 161. О романтизмѣ у Бетховена см. ibid. S. 168.

[24] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 397.

[25] Ibid. Bd. VIII, S. 400.

[26] Ibid. Bd. VIII, S. 400—401.

[27] Ibid. Bd. VIII, S. 397, 400.

[28] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1906, стр. 1134.

[29] M. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[30] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 473.

[31] Тамъ же, стр. 473.

[32] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 401.

чески уже потеряли изъ-подъ ногъ почву, на которой долго и твердо держались, хотя въ народное сознаніе никогда, въ сущности, не проникали. Съ половины XVIII вѣка нѣмецкая оперетта, правда, нѣсколько приблизилась къ народу, выбирая предметомъ изображенія мѣщанскую жизнь или менѣе отдаленныя историческія событія и вообще придерживаясь національныхъ интересовъ;



Мать Карла-Марія ф. Вебера, Геновева, урожд. фонъ Бреннеръ.
Съ портрета Рафаэля Менгса.

но горизонтъ ея въ этихъ случаяхъ былъ, по большей части, такъ узокъ, что грозилъ уже слишкомъ приблизиться къ житейской прозѣ. Чтобы нѣкоторымъ образомъ вознаградить себя за эту скудость поэтическаго содержанія, нѣмецкая опера присоединилась къ вновь возникающему романтическому теченію въ отечественной поэзіи; преданіе и сказка съ ихъ таинственной и фантастической жизнью, окутанной сумракомъ давно прошедшихъ столѣтій; міръ призраковъ съ его дружественными и враждебными человѣку существами—силь-

къ достиженію; наоборотъ, классикомъ—романтика, уже завершившаго свой путь [21]. По мнѣнію Рейхардта, Гайднъ и Моцартъ были романтиками по сравненію съ такими классиками, какъ Бахъ, Гендель и Глюкъ [22]. Гофманъ считалъ Бетховена романтикомъ [23]. Лишь при появленіи Вебера и Шуберта Бетховенъ былъ сопричисленъ къ классикамъ [24]. Съ другой стороны, къ романтикамъ, каковыми справедливо считались Веберъ и Шубертъ, были причислены также Мендельсонъ и Шуманъ [25]. Хотя Мендельсонъ былъ воспитанъ на классическихъ образцахъ, но онъ создалъ цѣлый рядъ произведеній романтическихъ по содержанію и въ то же время весьма изящныхъ по формѣ, которую онъ старался отнюдь не разрушать. Поэтому при сопоставленіи съ Шуманомъ, романтикомъ по преимуществу [26], Мендельсонъ почитается нѣкоторыми эстетиками за классика [27]. Отъ этихъ романтиковъ отличаютъ, въ свою очередь, позднѣйшихъ композиторовъ: Берліоза, Листа и Р. Вагнера, получившихъ названіе неоромантиковъ [28].

Если понятіе классицизма имѣетъ въ музыкѣ примѣненіе лишь въ смыслѣ условномъ и переносномъ, то терминъ «романтизмъ» примѣнимъ къ ней вполнѣ. По мнѣнію Гегеля, идеалъ архитектурной красоты классическій, а музыкальной—романтическій [29]. Музыка—искусство романтическое по преимуществу, а для романтиковъ музыка есть искусство по преимуществу. Захарія Вернеръ пишетъ: «Музыка потому выше другихъ искусствъ, что въ ней ничего не понять, что она, такъ сказать, ставитъ насъ въ непосредственное отношеніе къ міровой жизни (universum); сущность новаго искусства можно было бы такъ опредѣлить: оно стремится облагородить поэзію до высоты музыки» [30]. Для Гофмана музыка—самое романтическое изъ всѣхъ искусствъ; ея объектъ—безконечное, это праязыкъ природы, на которомъ одномъ лишь возможно уразумѣть пѣснь пѣсней деревьевъ и цвѣтовъ, животныхъ, камней и водъ [31].

Романтизмъ присущъ едва ли не всѣмъ родамъ музыки: оперѣ, симфоніи, сонатѣ, пѣснѣ и т. д. [32]. О романтической оперѣ Доммеръ пишетъ: «Миѳологія и античныя героическія преданія давно отжили свой вѣкъ и факти-

[21] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 8. Saint-Beuve указываетъ на то, что писатели, разсматриваемые нами какъ классики, въ свое время считались романтиками. «Gesammelte Schriften von Franz Liszt». Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1882. Bd. V, S. 190—191. J. Chantavoine, «Liszt». Paris 1910, p. 164 («Causeries du lundi» par A. Sainte-Beuve. Paris 1851. Tome III, «Quest-ce qu'un classique», p. 30—43. «Любой классикъ могъ быть временно революціонеромъ» (ibid. III, p. 33).

[22] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexicon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[23] Ibid. Bd. VIII, S. 396—397. Ср. E. Th. A. Hoffman, «Das Romantische bei Beethoven». См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 161. О романтизмѣ у Бетховена см. ibid. S. 168.

[24] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 397.

[25] Ibid. Bd. VIII, S. 400.

[26] Ibid. Bd. VIII, S. 400—401.

[27] Ibid. Bd. VIII, S. 397, 400.

[28] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1906, стр. 1134.

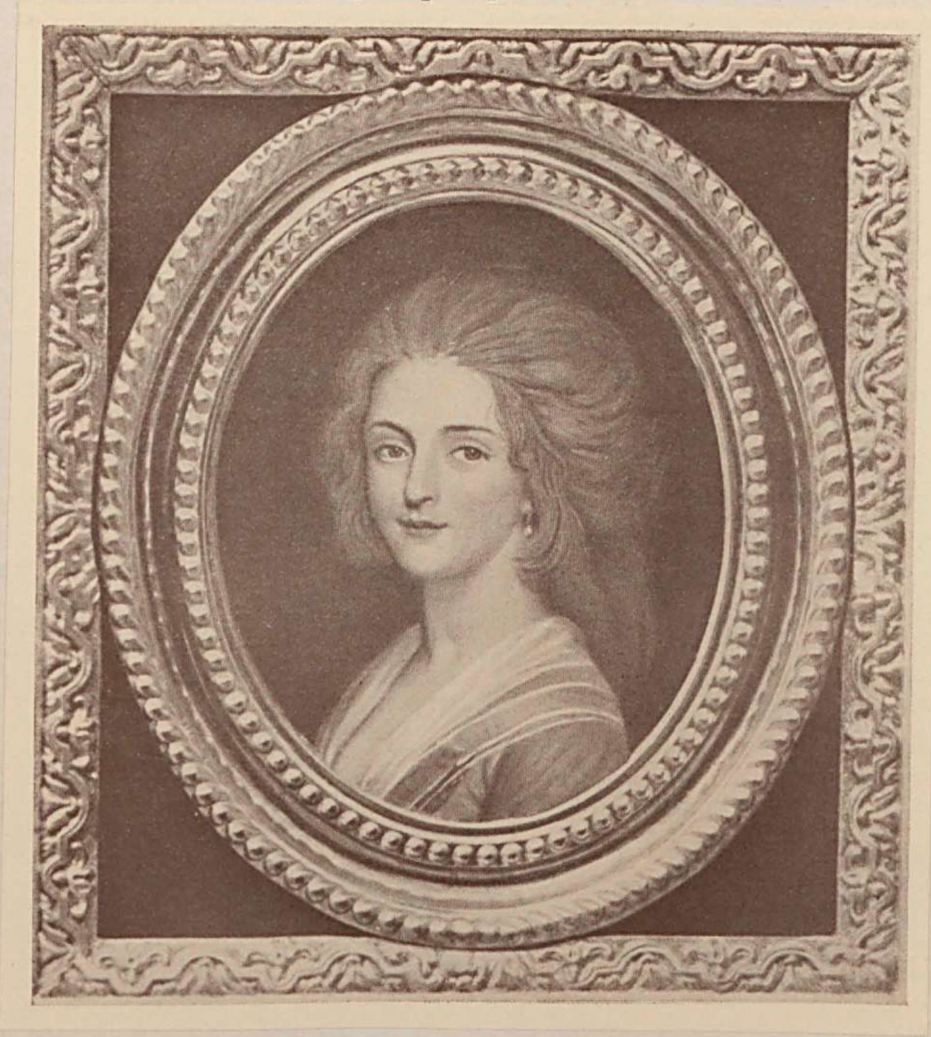
[29] M. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[30] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 473.

[31] Тамъ же, стр. 473.

[32] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 401.

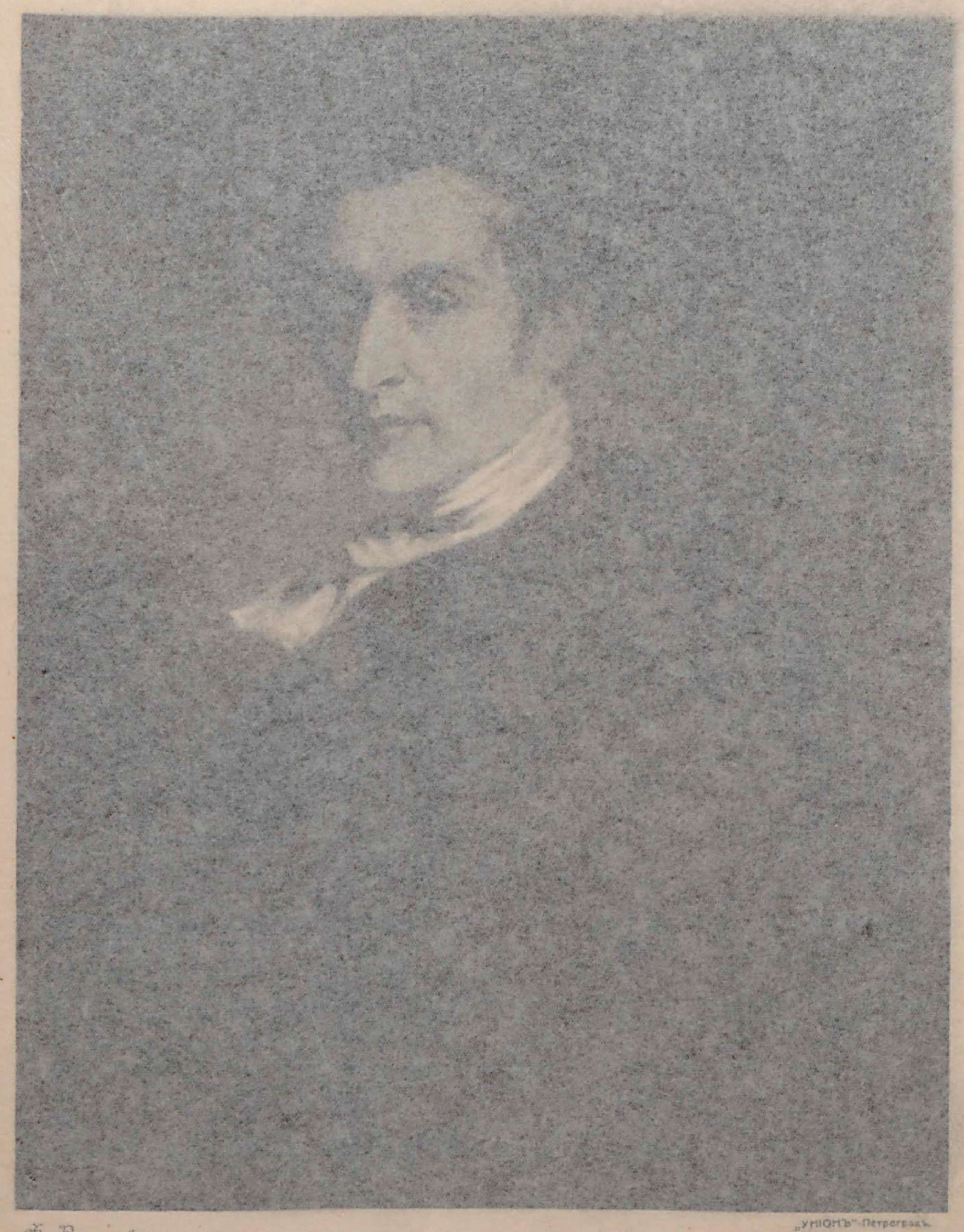
чески уже потеряли изъ-подъ ногъ почву, на которой долго и твердо держались, хотя въ народное сознаніе никогда, въ сущности, не проникали. Съ половины XVIII вѣка нѣмецкая оперетта, правда, нѣсколько приблизилась къ народу, выбирая предметомъ изображенія мѣщанскую жизнь или менѣе отдаленныя историческія событія и вообще придерживаясь національныхъ интересовъ;



Мать Карла-Маріи ф. Вебера, Геновева, урожд. фонъ Бреннеръ.
Съ портрета Рафаэля Менгса.

но горизонтъ ея въ этихъ случаяхъ былъ, по большей части, такъ узокъ, что грозилъ уже слишкомъ приблизиться къ житейской прозѣ. Чтобы нѣкоторымъ образомъ вознаградить себя за эту скудость поэтическаго содержанія, нѣмецкая опера присоединилась къ вновь возникающему романтическому теченію въ отечественной поэзіи; преданіе и сказка съ ихъ таинственной и фантастической жизнью, окутанной сумракомъ давно прошедшихъ столѣтій; міръ призраковъ съ его дружественными и враждебными человѣку существами—силь-

фами, гномами, колдунами и злыми демонами; полная волшебныхъ чаръ жизнь въ лѣсахъ и на лонѣ природы, — все это послужило предметомъ для оперы, не только какъ богатый источникъ поэтическаго матеріала, но и какъ нѣчто, по существу своему близкое и родственное духу и фантазіи германскаго народа. Конечно, между этимъ волшебнымъ міромъ и реальной дѣйствительностью лежала цѣлая бездна; перенестись въ эту фантастическую область можно было лишь при нѣкоторомъ усиліи воображенія; романтическое направленіе не только не помогало разрѣшенію тревожныхъ вопросовъ реальной жизни, но скорѣе еще обостряло ихъ, такъ какъ фантазія человѣка, возбужденная представленіями о сверхъестественныхъ, чудесныхъ существахъ, омрачала его взглядъ на дѣйствительность и окончательно затемняла пониманіе ея истиннаго значенія и сущности. Стремясь оторваться отъ обыденной жизни и не имѣя достаточно могучихъ крыльевъ, чтобы воспарить къ высшимъ сферамъ бытія, человѣкъ впадалъ въ противоположную крайность, удаляясь въ призрачный міръ, правда, болѣе поэтическій, но не менѣе чуждый высшимъ идеаламъ и интересамъ человѣчества. Въ музыкѣ этотъ разладъ выступалъ пока еще не такъ ясно, какъ въ поэзіи: музыка все-таки имѣла средство хотя отчасти скрыть его,—энергичнымъ выраженіемъ чувства и страсти, живой обрисовкой характеровъ и вѣрнымъ изображеніемъ ситуацій, придавая дѣйствующимъ лицамъ своихъ произведеній художественный реализмъ и жизненную правдивость. Кромѣ того, слѣдуя этимъ путемъ, музыка все болѣе и болѣе обогащалась выразительными средствами, отыскивая подходящіе образы и колоритъ для изображенія этого волшебнаго міра, чѣмъ до сихъ поръ ей не приходилось заниматься. Помимо того,—имѣя дѣло съ матеріаломъ, заимствованнымъ изъ отечественнаго преданія, изъ народной поэзіи и сказки, а слѣдовательно образующимъ въ той или иной мѣрѣ народное достояніе съ явственнымъ національнымъ отпечаткомъ, — музыка и сама была поставлена въ необходимость стремиться воспринять въ себя народный духъ и получить національную окраску. А такъ какъ, въ противоположность универсальности Моцарта, она замыкалась теперь въ болѣе тѣсныя рамки, ей начала грозить опасность слишкомъ сильно поддаться субъективно-фантастическому направленію и снизойти до уровня простой сентиментальной мечтательности. И она не избѣгла этой опасности, потому что разладъ между реализмомъ въ искусствѣ и музыкѣ и тоской по недосягаемому призраку постепенно усиливался; съ одной стороны, музыка замыкалась въ узкій міръ субъективныхъ взглядовъ и чувствъ погружалась въ міровую скорбь, — съ другой же стороны, стремясь снова стать на реальную почву, ошибалась въ выборѣ средствъ и впадала въ матеріалистическое подражаніе природѣ. Подобнаго значенія,—какъ въ рукахъ Моцарта и Бетховена, — романтическая опера никогда не могла достигнуть, но, тѣмъ не менѣе, она создала нѣсколько прекрасныхъ продуктовъ, какъ то доказываютъ произведенія трехъ



КАРЛЪ-МАРІЯ ВЕБЕРЪ

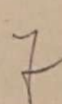
7

фами, гномами, колдунами и злыми демонами; полная волшебныхъ чаръ жизнь въ лѣсахъ и на лонѣ природы, — все это послужило предметомъ для оперы, не только какъ богатый источникъ поэтическаго матеріала, но и какъ нѣчто, по существу своему близкое и родственное духу и фантазіи германскаго народа. Конечно, между этимъ волшебнымъ міромъ и реальной дѣйствительностью лежала цѣлая бездна; перенестись въ эту фантастическую область можно было лишь при нѣкоторомъ усиліи воображенія; романтическое направленіе не только не помогало разрѣшенію тревожныхъ вопросовъ реальной жизни, но скорѣе еще обостряло ихъ, такъ какъ фантазія человѣка, возбужденная представленіями о сверхъестественныхъ, чудесныхъ существахъ, омрачала его взглядъ на дѣйствительность и окончательно затемняла пониманіе ея истиннаго значенія и сущности. Стремясь оторваться отъ обыденной жизни и не имѣя достаточно могучихъ крыльевъ, чтобы воспарить къ высшимъ сферамъ бытія, человѣкъ впадалъ въ противоположную крайность, удаляясь въ призрачный міръ, правда, болѣе поэтическій, но не менѣе чуждый высшимъ идеаламъ и интересамъ человѣчества. Въ музыкѣ этотъ разладъ выступалъ пока еще не такъ ясно, какъ въ поэзіи: музыка все-таки имѣла средство хотя отчасти скрыть его,—энергичнымъ выраженіемъ чувства и страсти, живой обрисовкой характеровъ и вѣрнымъ изображеніемъ ситуацій, придавая дѣйствующимъ лицамъ своихъ произведеній художественный реализмъ и жизненную правдивость. Кромѣ того, слѣдуя этимъ путемъ, музыка все болѣе и болѣе обогащалась выразительными средствами, отыскивая подходящіе образы и колоритъ для изображенія этого волшебнаго міра, чѣмъ до сихъ поръ ей не приходилось заниматься. Помимо того,—имѣя дѣло съ матеріаломъ, заимствованнымъ изъ отечественнаго преданія, изъ народной поэзіи и сказки, а слѣдовательно образующимъ въ той или иной мѣрѣ народное достояніе съ явственнымъ національнымъ отпечаткомъ, — музыка и сама была поставлена въ необходимость стремиться воспринять въ себя народный духъ и получить національную окраску. А такъ какъ, въ противоположность универсальности Моцарта, она замыкалась теперь въ болѣе тѣсныя рамки, ей начала грозить опасность слишкомъ сильно поддаться субъективно-фантастическому направленію и снизойти до уровня простой сентиментальной мечтательности. И она не избѣгла этой опасности, потому что разладъ между реализмомъ въ искусствѣ и музыкѣ и тоской по недосягаемому призраку постепенно усиливался; съ одной стороны, музыка замыкалась въ узкій міръ субъективныхъ взглядовъ и чувствъ погружалась въ міровую скорбь, — съ другой же стороны, стремясь снова стать на реальную почву, ошибалась въ выборѣ средствъ и впадала въ матеріалистическое подражаніе природѣ. Подобнаго значенія,—какъ въ рукахъ Моцарта и Бетховена,—романтическая опера никогда не могла достигнуть, но, тѣмъ не менѣе, она создала нѣсколько прекрасныхъ продуктовъ, какъ то доказываютъ произведенія трехъ

Ф. Румпфъ

„УНIОНЪ"-Петроградъ.

КАРЛЪ-МАРІЯ ВЕБЕРЪ



главныхъ ея представителей: Карла-Маріи фонъ Вебера, Людвига Шпора и Генриха Маршнера» [33].

Карлъ-Марія Веберъ [34] родился 18 декабря 1786 г. въ Эйтинѣ [35]. Отецъ его (Францъ-Антонъ Веберъ) велъ безпокойный образъ жизни. Онъ былъ военнымъ, но вышелъ въ отставку и поступилъ на гражданскую службу. Затѣмъ онъ бросилъ и эту должность и сдѣлался директоромъ кочующаго театра, при чемъ прожилъ большое состояніе своей жены, отъ которой у него было восемь человѣкъ дѣтей. Потомъ онъ получилъ мѣсто директора музыки въ Любекѣ (Францъ-Антонъ Веберъ игралъ на скрипкѣ и контрабасѣ) и Эйтинѣ. Послѣ смерти своей первой жены Францъ-Антонъ Веберъ отправился въ Вѣну, гдѣ познакомился съ Геновевой фонъ Бреннеръ. Хотя ей было лишь 17 лѣтъ, а ему 50, тѣмъ не менѣе, разница въ годахъ не помѣшала ему жениться на юной красавицѣ, ставшей матерью великаго композитора. Вскорѣ Францъ-Антонъ Веберъ бросилъ свое мѣсто, собралъ новую труппу въ Гамбургѣ, гдѣ тоже долго не ужился, и до глубокой старости все кочевалъ съ мѣста на мѣсто. При такомъ образѣ жизни Карлъ-Марія не могъ получить правильнаго, систематическаго образованія. Но зато его дѣтство протекло въ театральной атмосферѣ—за кулисами и на сценѣ. Поэтому онъ ознакомился съ театромъ во всѣхъ его деталяхъ, что дало ему возможность впослѣдствіи, при своей оперной дѣятельности, какъ бы инстинктивно достигать сценическихъ эффектовъ, содѣйствовавшихъ успѣху его произведеній [36].



Аббатъ Фоглеръ. Съ гравюры Ф. Ф. Дурмера.

Отъ пагубнаго вліянія закулиснаго міра на нравственность мальчика оберегала его мать. Отецъ же его очень желалъ сдѣлать изъ своего сына Wunderkind'а. Между тѣмъ музыкальная муштровка Франца-Антона Вебера приносила только вредъ. Къ счастью, въ Гильдбурггаузенѣ, куда семья Вебера перебралась въ 1796 г., 10-тилѣтній мальчикъ нашелъ въ лицѣ Гейшкеля учителя, который, по словамъ маленькихъ автобіографическихъ эскизовъ Вебера, «положилъ прочную основу сильной, отчетливой и характерной игрѣ на фортепіано и равномѣрному развитію обѣихъ рукъ» [37].

Въ слѣдующемъ году Карлъ-Марія Веберъ находится въ Зальцбургѣ, гдѣ беретъ уроки игры на фортепіано и контрапункта у Михаила Гайдна. Результатомъ этихъ занятій явились шесть фугеттъ («Sechs fughetten», op. 1) [38].

[33] Аррей фонъ-Доммеръ, «Руководство къ изученію исторіи музыки». Пер. съ нѣм. А. Желябужской. Москва 1884, стр. 621—622.

[34] Carl-Maria v. Weber, «Ein Lebensbild von Max-Maria v. Weber». Berlin 1912.

[35] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899, S. 4.

[36] Ibid. S. 3—5.

[37] «Skizze von C.-M. Webers Leben. Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben». Dresden. 14. März 1818. Mitgeteilt von Max v. Weber: «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Leipzig 1866. Bd. III. S. 176. Cp. H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 5—6, 107 (5 прим.).

[38] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 6.

13 марта 1798 г. умерла мать Вебера. Чтò потерялъ онъ въ ней, видно изъ слѣдующихъ словъ 3-ей главы его неоконченнаго романа «Tonkünstlers Leben»: «Мой отецъ доставлялъ себѣ удовольствіе выставлять меня напоказъ, все, что я ни создавалъ, находилъ прекраснымъ, въ присутствіи чужихъ людей ставилъ меня наравнѣ съ первыми нашими композиторами и такимъ образомъ безпощадно уничтожилъ бы присущее каждому чувство скромности, если бы небо не послало мнѣ ангела въ моей матери, которая, хотя и убѣждала меня въ моемъ ничтожествѣ, но не гасила во мнѣ искры, обѣщавшей послѣ большихъ усилій достиженіе прекрасной цѣли, и лишь давала этимъ усиліямъ надлежащее направленіе. Но вотъ моя добрая мать умерла, не сдѣлавъ плана воспитанія. Ея нѣжное чувство справедливости научило ее запечатлѣть во мнѣ правила, которыя навѣки сдѣлаются опорою моему существованію»[39].



Іоаннъ Генсбахеръ.
Съ позднѣйшей фотографіи.

Занятія въ Зальцбургѣ прекратились въ слѣдующемъ году, потому что отецъ перевезъ своего сына въ Мюнхенъ, гдѣ Карлъ-Марія сталъ брать уроки у пѣвца Валлисхаузера и Непомука Кальхера. Послѣднему Карлъ-Марія обязанъ умѣніемъ писать четырехголосно. Результатомъ этихъ занятій явился цѣлый рядъ сочиненій и даже опера. Но все это при странныхъ обстоятельствахъ сгорѣло у Кальхера[40]. Въ этомъ несчастіи суевѣрный мальчикъ видѣлъ предостереженіе бросить музыку. Онъ сталъ заниматься изобрѣтенной Зенефельдеромъ литографіей, которую улучшилъ, и отлитографировалъ свое второе произведеніе: «Sechs Variationen für Clavier über ein Originalthema»[41]. Но ни сочиненіе, ни литографія не удостоились ожидаемаго одобренія. Однако, Карлъ-Марія и его отецъ отъ этого не унывали. Они переѣхали во Фрейбергъ, гдѣ намѣревались поставить печатаніе на камнѣ на широкую ногу. Здѣсь они познакомились съ директоромъ театра фонъ Штейнбергомъ, предложившимъ мальчику имъ самимъ написанное либретто: «Das Waldmädchen». Карлъ-Марія тѣмъ охотнѣе принялся за сочиненіе оперы, что механическое занятіе литографированіемъ успѣло ему надоѣсть. Такъ была создана вторая опера Вебера: «Das stumme Waldmädchen», которая была поставлена въ Фрейбергѣ 24 ноября 1800 г., но успѣха не имѣла. Критическіе

---

[39] Max von Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Leipzig 1866. Bd. III, S. 252—253. Cp. H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 6.

[40] Высказывалось предположеніе, что самъ Веберъ впослѣдствіи сжегъ эти произведенія, находя ихъ совершенно незрѣлыми (La Mara, «Musikalische Studienköpfen». 2 Aufl. Leipzig 1874. Bd. I. S. 13. Cp. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 6, 107 (прим. 7-е).

[41] Г. Риманъ пишетъ, «что Веберъ и въ исторіи литографіи занимаетъ выдающееся мѣсто: онъ значительно улучшилъ этотъ способъ печатанія, незадолго передъ тѣмъ изобрѣтенный Зенефельдеромъ» (Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211).

отзывы объ этой оперѣ не понравились Францу Антону Веберу, который отъ имени своего сына написалъ возраженіе. Въ результатѣ послѣдовала яростная полемика, отъ которой и отецъ, и сынъ остались въ накладѣ [42]. Они вновь отправились въ Зальцбургъ, гдѣ Карлъ-Марія написалъ подъ руководствомъ Михаила Гайдна «Six petites pièces faciles p. le piano à quatre mains» [43] (1801 г.) и оперу «Peter Schmoll». Хотя Михаилъ Гайднъ и концертмейстеръ Оттеръ въ Зальцбургѣ очень ее хвалили, но она не имѣла успѣха при постановкѣ ея въ Аугсбургѣ (въ мартѣ 1803 г.). Передъ этимъ событіемъ въ 1802 г. Карлъ-Марія совершилъ съ своимъ отцомъ путешествіе въ сѣверную Германію и написалъ въ Гамбургѣ свою первую пѣсню «Die Kerze» [44].

Сознаніе недостаточности своего образованія, усугубленное неудачей оперы «Peter Schmoll» и раздѣляемое обожавшимъ его отцомъ, привело его къ рѣшенію отправиться въ Вѣну, чтобы учиться у аббата Фоглера [45]. Этотъ даровитый педагогъ подмѣтилъ недостатки въ музыкальномъ образованіи молодого человѣка, заключавшіеся, главнымъ образомъ, въ отсутствіи систематичности, и потребовалъ отъ своего ученика порядка и дисциплины. Такъ какъ въ сочиненіяхъ своихъ Веберъ обнаруживалъ въ то время нѣкоторую наклонность къ дилетантизму, ихъ пришлось на время бросить совсѣмъ. Фоглеръ занимался съ своимъ ученикомъ изученіемъ образцовыхъ произведеній, ихъ построенія, развитія и средствъ, которыми они пользовались. Такой анализъ конструкціи образцовыхъ произведеній ввелъ Вебера въ самую лабораторію техническаго творчества. Эти занятія продолжались до 1804 г., когда Веберъ, благодаря Фоглеру, получилъ мѣсто капельмейстера въ бреславльскомъ театрѣ [46].

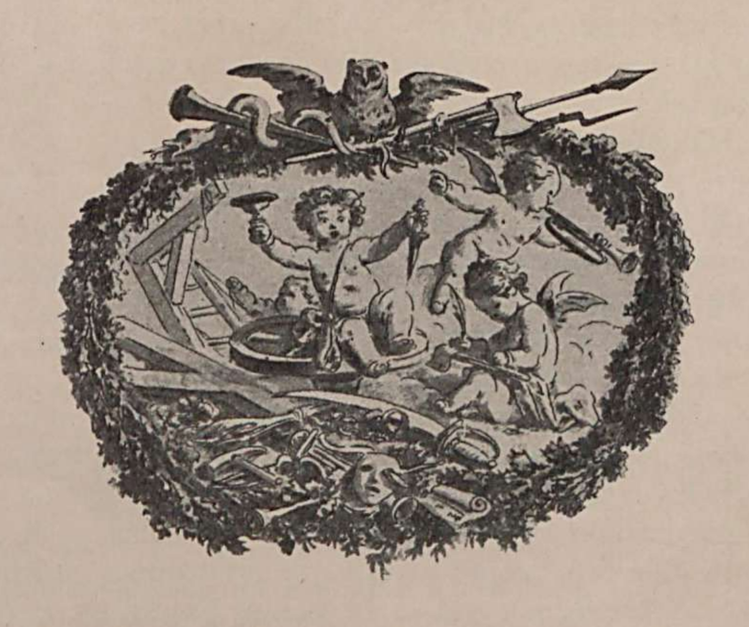


Веберъ въ возрастѣ 18 л. Съ картины Іос. Ланга.

Ставъ во главѣ опернаго театра, Веберъ убѣдился, что его роль не должна ограничиваться лишь дирижированіемъ оркестромъ, а счелъ нужнымъ взять въ свои руки управленіе всѣмъ, происходящимъ на сценѣ— для достиженія единства стиля въ представленіи. Такимъ образомъ Веберъ является первымъ опернымъ капельмейстеромъ въ современномъ, вагнеровскомъ, смыслѣ [47]. Въ оркестрѣ Веберъ произвелъ важное перемѣщеніе: духовые инструменты, находившіеся непосредственно близъ дирижера, Веберъ удалилъ, а приблизилъ къ себѣ смычковый квартетъ, за которымъ размѣстилъ духовые. Это новшество, встрѣченное и оркестровыми музыкантами, и публикою силь-

[42] H. Gehrmann, «Carl-Maria v. Weber». Berlin 1899. S. 6.
[43] Ibid. S. 6—7, 112.
[44] Ibid. S. 7.
[45] Фоглеръ особенно полезенъ былъ Веберу какъ собиратель національныхъ мелодій: онъ первый обратилъ вниманіе своего ученика на ихъ высокое достоинство (ibid. S. 8).
[46] Ibid. S. 8. Въ Вѣнѣ Веберъ подружился съ ученикомъ Фоглера—Генсбахеромъ, въ обществѣ котораго велъ довольно разгульную жизнь (ibid. S. 8).
[47] Ibid. S. 9.

ной оппозиціей, впослѣдствіи сдѣлалось общепринятымъ на всѣхъ сценахъ. Наконецъ, Веберъ ввелъ цѣлый рядъ частичныхъ, общихъ и генеральныхъ репетицій. Всѣ эти нововведенія 18-тилѣтняго капельмейстера, между прочимъ и его быстрые темпы возбудили неудовольствія. Оттого пребываніе въ Бреславлѣ не было особенно пріятнымъ для Вебера. Впрочемъ, онъ нашелъ тамъ друзей. Особенно тѣсно сблизился онъ съ двумя мѣстными піанистами: Вильгельмомъ Бернеромъ и Клингхоромъ. Бернеръ отличался стремленіемъ къ оригинальности въ ущербъ естественной послѣдовательности аккордовъ, а Клингхоръ былъ представителемъ обычной старой солидной школы. Веберъ же отличался своими импровизаціями, въ которыхъ поражалъ богатствомъ идей. Близость съ названными піанистами имѣла весьма благотворное вліяніе на Вебера, какъ піаниста, способствуя его зрѣлости въ этой отрасли его дарованія [48]. Бернеръ спасъ жизнь Веберу, выпившему, по нечаянности, вмѣсто вина, глотокъ селитряной кислоты. Благодаря Бернеру были приняты мѣры, сохранившія жизнь Веберу, утратившему, однако, навсегда свой прекрасный голосъ. Тѣмъ временемъ безъ вѣдома Вебера были уволены нѣкоторыя лица изъ opernaго персонала, что очень огорчило Вебера, рѣшившагося подать въ отставку [49].



[48] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 9—10.

[49] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 10.



Карлъ-Марія фонъ Веберъ.

46

II.



Оставшись безъ мѣста, Веберъ нашелъ пріютъ у герцога Евгенія Вюртембергскаго, въ замкѣ котораго (Карлсруэ въ Силезіи) Веберъ и его отецъ поселились осенью 1806 г. Веберъ получилъ званіе «музыкальнаго интенданта» и нашелъ при дворѣ герцога почитаніе со стороны своего высокаго покровителя, возможность не заботиться о кускѣ хлѣба, хорошихъ товарищей по искусству, благосклонную публику, досугъ для композиторской дѣятельности и возможность, благодаря придворной капеллѣ, въ любое время исполнять свои сочиненія. Оттого Веберъ сталъ заниматься композиціей гораздо прилежнѣе, чѣмъ въ Бреславлѣ, гдѣ были написаны лишь увертюра къ «Turandot» [1] и нѣсколько

[1] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 62—64.

номеровъ къ оперному либретто Rhode «Rübezahl» [2]. Въ Карлсруэ Веберъ написалъ варіаціи для альта (Alt-Viola), концертино для валторны, свои двѣ единственныя симфоніи и варіаціи для фортепіано на «Vien qua, Dorina bella». Къ сожалѣнію, пребываніе въ Карлсруэ было непродолжительнымъ. Герцогъ вмѣстѣ съ прусской арміей отправился въ походъ противъ Наполеона, а Вебера рекомендовалъ въ секретари своему брату, принцу Людвигу Вюртембергскому» [3].

Лѣтомъ 1807 г. Веберъ прибылъ въ Штуттгартъ, гдѣ провелъ три года. Хотя тамъ Веберъ велъ довольно разсѣянный образъ жизни, но находилъ время читать въ Королевской Библіотекѣ и проштудировалъ философскія произведенія Канта, Вольфа и Шеллинга. Такимъ образомъ Веберъ восполнилъ серьезнымъ чтеніемъ пробѣлы своего образованія [4].

Кромѣ того, пребываніе въ Штуттгартѣ было благопріятно для Вебера и въ музыкальномъ отношеніи. Онъ давалъ уроки игры на фортепіано дѣтямъ принца. Эти занятія послужили поводомъ къ сочиненію нѣсколькихъ фортепіанныхъ пьесъ [5]. Въ Штуттгартѣ же Веберъ написалъ музыку на стихотвореніе Рохлица «Der erste Ton». Въ томъ же городѣ Веберъ познакомился съ двумя личностями, имѣвшими на его музыкальное развитіе весьма благопріятное вліяніе, а именно: съ придворнымъ капельмейстеромъ Данци и опернымъ либреттистомъ Карломъ Гимеромъ. Вліянію Данци Веберъ обязанъ пѣвучестью и ритмичностью своей инструментальной музыки, а Карлъ Гимеръ убѣдилъ Вебера въ необходимости передѣлать оперу «Das Waldmädchen» (стр. 258 и 259). Въ результатѣ получилось либретто «Сильваны», на которое Веберъ въ Штуттгартѣ сталъ писать музыку. Начались уже репетиціи этой оперы, какъ вдругъ Веберъ, по приказанію короля, 9 февраля 1810 года былъ арестованъ по подозрѣнію во взяточничествѣ въ дѣлахъ объ освобожденіи ряда лицъ отъ воинской повинности. Хотя слѣдствіе обнаружило невиновность Вебера, тѣмъ не менѣе, молодой композиторъ долженъ былъ послѣ двухмѣсячнаго ареста покинуть Штуттгартъ. Знаменательно пребываніе въ этомъ городѣ для Вебера въ томъ отношеніи, что превратило молодого человѣка въ зрѣлаго мужа, ясно сознавшаго цѣль своей жизни, къ которой онъ энергично сталъ стремиться [6].

Хотя все, что было написано Веберомъ до сихъ поръ, не представляетъ самостоятельнаго художественнаго значенія, но интересно, въ смыслѣ біографическомъ, обнаруживая процессъ развитія будущаго геніальнаго опернаго композитора и нѣкоторыя его характеристическія особенности, свидѣтельствующія, что всѣ его сочиненія болѣе или менѣе проникнуты драматическимъ элементомъ и могутъ до извѣстной степени разсматриваться

---

[2] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 10.
[3] Ibid. S. 10—11.
[4] H. Gehrmann. Ibid. S. 11.
[5] Ibid. S. 11.
[6] Ibid. S. 11—12.

подготовкой къ созданію его трехъ великихъ оперъ: «Фрейшюцъ», «Эвріанта» и «Оберонъ», которыми увѣнчивается его творческая дѣятельность.

Шесть фугеттъ (ор. 1), изданныхъ въ 1798 г., «Variationen fürs Clavier über ein Originalthema» (ор. 2) и «Six petites pièces faciles à quatre mains» (ор. 3) (см. стр. 255, 256, 257) представляютъ лишь тотъ интересъ, что обнаруживаютъ знакомство юнаго композитора съ этими формами [7]. «Variationen über ein Thema aus Voglers Ballet «Kastor und Pollux», ор. 5, написаны тогда, когда Веберъ учился у Фоглера. Богатство фигурацій въ фортепіанныхъ пассажахъ здѣсь значительнѣе и стремленіе къ экспрессіи самостоятельнѣе, въ особенности во второй варіаціи, отличающейся изящнымъ голосоведеніемъ, и въ грустной минорной послѣдней варіаціи [8]. Варіаціи на арію изъ оперы Фоглера «Samori», ор. 6, и на «Vien qua, Dorina bella», ор. 7, ничего новаго въ себѣ не заключаютъ. Вообще варіаціи Вебера обнаруживаютъ стремленіе къ внѣшнему эффекту, поэтому изобилуютъ бравурными пассажами. Высокаго художественнаго значенія эти сочиненія не имѣютъ. Въ нихъ авторъ овладѣлъ варіаціонной формой. Упражняясь въ ней, онъ развилъ въ себѣ способность къ изобрѣтенію своеобразныхъ звуковыхъ комбинацій и фигуръ, звуковыхъ эффектовъ и музыкальной живописи. Шагъ впередъ представляетъ «Thème original varié pour le pianoforte», ор. 9. Здѣсь разнообразіе въ звуковой группировкѣ значительнѣе. Въ 4-ой варіаціи впервые встрѣчается испанскій танцовальный ритмъ, играющій такую важную роль въ сочиненіяхъ Вебера [9]. «Six pièces à quatre mains», ор. 10, представляютъ перлъ во всей фортепіанной литературѣ, поражая при всей своей простотѣ богатствомъ идей и округленностью своей формы. Это произведеніе своею пѣвучестью и ритмичностью обнаруживаетъ вліяніе Данци (см. стр. 262). Здѣсь Веберъ проявляетъ ту мелодичность, которая дѣлаетъ его произведенія столь очаровательными [10]. Еще болѣе были любимы въ свое время «Momento capriccioso», ор. 12, и «Grande Polonaise», ор. 21 [11].



Фридрихъ Рохлицъ.
Съ рис. Авг. Беме.

Кромѣ произведеній для фортепіано, ко времени пребыванія Вебера въ Карлсруэ (см. стр. 261—262) относятся произведенія и для другихъ инструментовъ, написанныя для членовъ придворной капеллы. «Concertino für Horn», сочиненное въ 1806 г. и переработанное въ Мюнхенѣ въ 1815 г., славится своею каденцовой ферматой, съ интересными акустическими эффек-

---

[7] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 13.
[8] Ibid. S. 13.
[9] Ibid. S. 13—14.
[10] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[11] Ibid. S. 14.

тами [12]. Къ 1806 же г. (см. стр. 262) относятся шесть варіацій для альта, (Alt-Viola).

Написанное для того же инструмента «Andante und Rondo Ungarese» (1809 г.), попурри для віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра ор. 20 (1808 г.) и девять варіацій для скрипки и фортепіано ор. 22, на норвежскую тему (1808 г.) [13], имѣютъ значеніе біографическое: благодаря этимъ и подобнымъ сочиненіямъ авторъ ознакомился съ названными оркестровыми инструментами, что позволило ему достигнуть впослѣдствіи въ своихъ оркестровыхъ сочиненіяхъ того современнаго колорита и тѣхъ звуковыхъ эффектовъ, которые дѣлаютъ инструментовку Вебера столь интересною и донынѣ [14]. Ко времени пребыванія Вебера въ Штуттгартѣ (см. стр. 262) относится квартетъ для фортепіано, скрипки, альта и віолончели въ B-dur (1809 г.) [15]. Этотъ квартетъ, состоящій изъ обычныхъ 4-хъ частей, сохраняетъ лишь внѣшнее подобіе этой формы камерной музыки, представляя на самомъ дѣлѣ пестрое нагроможденіе мелодій и модуляцій, безъ органической связи и логической послѣдовательности [16]. Еще ранѣе (въ 1807 г.) были написаны Веберомъ его двѣ единственныя симфоніи (см. стр. 260). И въ нихъ авторъ обнаружилъ лишь свое неумѣніе писать въ этой формѣ, требующей замкнутости тематическаго процесса. Въ этихъ симфоніяхъ — одна музыкальная мысль, по ассоціаціи, слѣдуетъ за другой съ довольно рыхлою связью. Надъ самодовлѣющимъ музыкальнымъ содержаніемъ преобладаютъ поэтическая идея и иллюстраціи отдѣльныхъ настроеній. Замѣтно стремленіе къ красочному, оркестровому блеску, дѣлающему Вебера предтечей Берліоза, Листа и др. [17].

Пѣсни Вебера теперь совершенно заслонены пѣснями Шуберта, Мендельсона, Шумана, Франца, Брамса и позднѣйшихъ авторовъ. Но пѣсни Вебера написаны частью ранѣе бетховенскихъ, частью тогда, когда пѣсни Бетховена были почти неизвѣстны. Поэтому, хотя пѣсни Вебера основаны на очень простомъ гармоническомъ фундаментѣ, кажутся очень наивными и сентиментальными, но представляютъ значительный успѣхъ, по сравненію съ предшествующими композиторами: Шульцомъ, Рейхардтомъ, Гиммелемъ и др. [18]. Главное значеніе пѣсенъ Вебера заключается въ ихъ народности и драматичности. Выше (на стр. 259, прим. 45) было упомянуто о благотворномъ вліяніи Фоглера, собирателя народныхъ пѣсенъ, на своего ученика, которому его педагогъ указалъ на ихъ высокое художественное достоинство, сознаваемое въ тѣ времена далеко не всѣми. Такъ, напримѣръ, Риль приводитъ мнѣніе, высказанное въ 1802 г. ученымъ историкомъ музыки Форкелемъ: «Мелодіи, которыя каждый въ состояніи тотчасъ

[12] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[13] Ibid. S. 14, 111—112.
[14] Ibid. S. 14.
[15] Ibid. S. 14, 111.
[16] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[17] Ibid. S. 15.
[18] Ibid. S. 15.

же пропѣть, принадлежатъ къ самому пошлому роду» [19]. Народный элементъ столь ярко обнаруживающійся въ пѣсняхъ Вебера, написанныхъ въ промежутки между операми: «Abu Hassan» и «Фрейшюцъ», сказывается и въ болѣе раннихъ пѣсняхъ упомянутаго автора. Точно также и драматизмъ столь сильно проникающій лучшія пѣсни Вебера, болѣе или менѣе за-

Письмо Вебера къ Фридриху Рохлицу.

мѣтенъ и въ предшествующихъ. Веберъ, сочиняя свои пѣсни, какъ бы покидаетъ свое «я» и переносится въ душу того лица, настроеніе котораго передаетъ своей музыкой. Эта чисто драматическая объективность сказывается также въ томъ, что Веберъ придаетъ многимъ своимъ пѣснямъ вполнѣ сценическій характеръ, такъ что слушателю представляется ситуація, въ которой находится поющее лицо. Тексты свои Веберъ заимствуетъ у

[19] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 143 (Cp. H. Gehrmann, «C.-M. von Weber». Berlin. 1899. S. 15).

незначительныхъ поэтовъ: Губица, Каннегиссера, Мюхлера и т. п. Впрочемъ, Веберъ писалъ пѣсни и на слова Тика, Гердера, Бюргера, Маттесона, Шенкендорфа, Фосса и Кёрнера [20]. Веберъ мало пользовался романтической лирикой вѣроятно потому, что въ ней чувствуется недостатокъ драматизма, а Веберъ преимущественно драматическій композиторъ [21]. Въ отношеніи формы Веберъ заслуживаетъ вниманія тѣмъ, что онъ первый въ нѣкоторыхъ своихъ пѣсняхъ сталъ писать не куплеты, а музыку, иллюстрирующую весь текстъ новыми мотивами. Но если даже каждая строфа начинается одинаковымъ образомъ, какъ, напримѣръ, въ пѣснѣ «Er an Sie», то средняя часть содержитъ новые гармоническіе обороты [22].

Изъ двухъ трехголосныхъ пѣсенъ, безъ аккомпанимента, написанныхъ въ 1803 г. и проникнутыхъ поистинѣ гайдновскою веселостью: «Ein Gärtchen und ein Häuschen drin wünscht'ich schon lange mir» и «Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien», послѣдняя вошла въ обработанную и оконченную Малеромъ оперу Вебера «Drei Pintos» [23].

Въ мартѣ 1808 г. Веберъ написалъ на слова Рохлица, лейпцигскаго писателя и критика, редактора журнала «Allgemeine musikalische Zeitung» [24], мелодраматическую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 262), состоящую изъ трехъ частей: оркестроваго вступленія, музыкальнаго сопровожденія стихотворенію и заключительной хоровой фуги на слова послѣдней строфы. Эта фуга обнаруживаетъ основательную контрапунктическую технику автора. Мелодраматическая обработка текста производила своею новизною большое впечатлѣніе. Музыкальная живопись, весьма красочная и уснащенная смѣлыми гармоніями, въ особенности въ интродукціи, изображающей міровой хаосъ до созданія перваго звука, дѣлаетъ изъ этой кантаты весьма интересный опытъ въ програмной музыкѣ, имѣющій значеніе зародыша «симфонической поэмы» [25].

Что касается первыхъ попытокъ Вебера въ оперной музыкѣ, то отъ Singspiel'ей: «Die Macht der Liebe und der Weines», написаннаго въ 1799 г., когда автору было 12 лѣтъ, и «Das Waldmädchen» [26] для насъ ничего не сохранилось [27]. Третья опера Вебера «Peter Schmoll und seine Nachbarn» (см. стр. 259) написана (въ 1801 г.) [28] на сюжетъ одноименнаго разбойничьяго романа Крамера, переработанный въ оперное либретто Іосифомъ Тюрке. Либретто потеряно. Въ партитурѣ не приведено діалога. Отъ

[20] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 15—16.

[21] Philipp Spitta, «Zur Musik. Sechzehn Aufsätze Carl-Maria v. Weber» (1886). S. 280. (Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16, 107, прим. 12).

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16.

[23] Ibid. S. 16. Ср. ibid. S. 58, 70, 72—73.

[24] Ibid. S. 17. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 1141—1142.

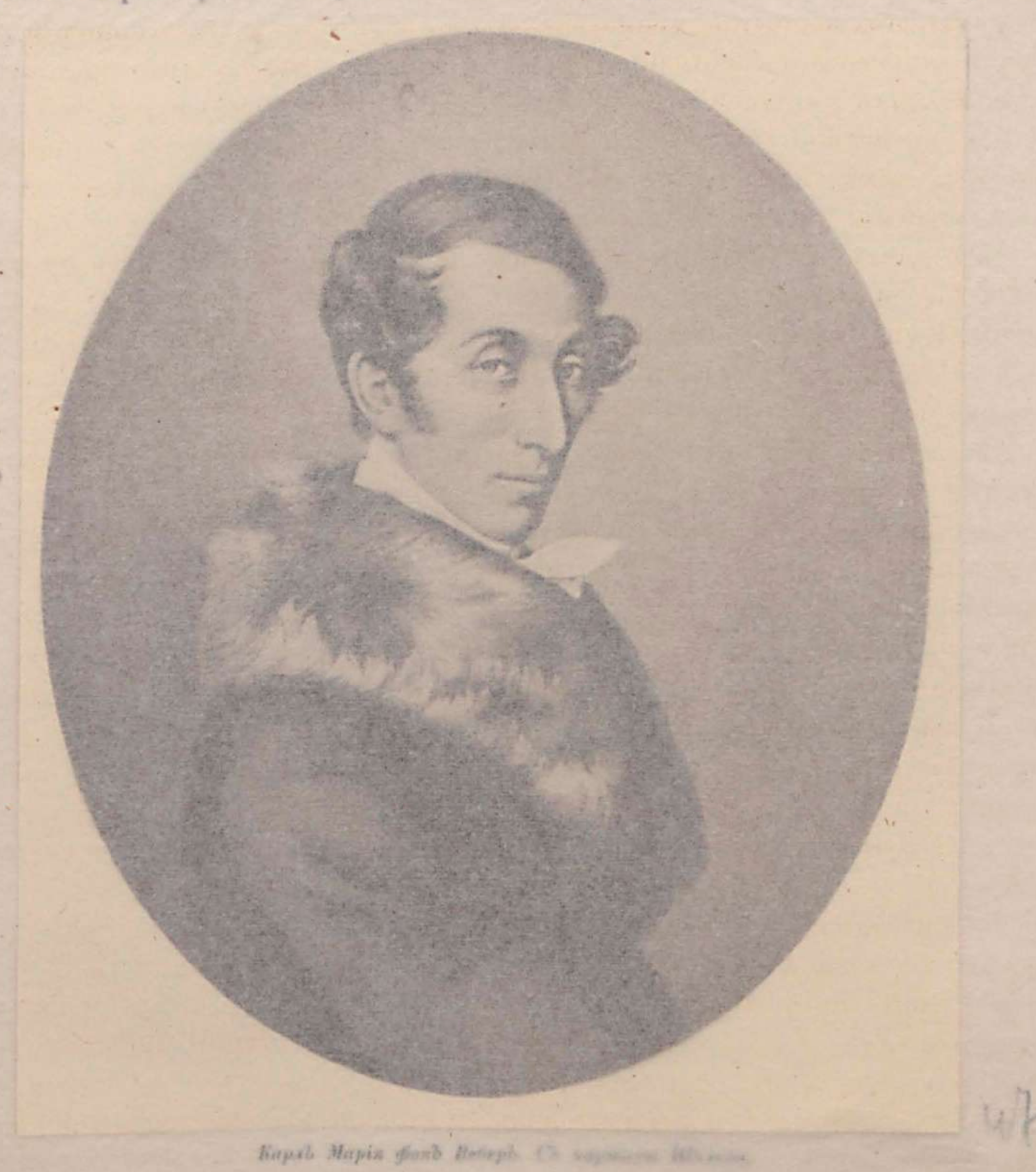
[25] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Мелодрама въ кантатѣ «Der erste Ton» вслѣдствіе своей растянутости не производитъ столь художественнаго впечатлѣнія, какъ мелодрамы въ «Преціозѣ» и «Фрейшютцѣ» (Ibid. S. 17).

[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Полное названіе 2-го Singspiel'я — «Das stumme Waldmädchen» (Ibid. S. 6).

[27] Ibid. S. 17.

[28] Ibid. S. 115.

всей оперы осталась лишь одна увертюра и 20 сольныхъ номеровъ, отличающихся народнымъ нѣмецкимъ характеромъ. Аккомпаниментъ къ этимъ сольнымъ номерамъ еще весьма убогій, но уже обнаруживаетъ склонность автора къ характерной и оригинальной[29] инструментовкѣ. Такъ, напримѣръ,



Карлъ Марія фонъ Веберъ. Съ картины Шимона.

флейта piccolo употреблена въ сценахъ страшныхъ и комическихъ, а бассетгорнъ замѣняетъ свирѣль. Въ увертюрѣ проводятся мотивы, почерпнутые изъ самой оперы. Такъ, вторая тема взята изъ большой теноровой аріи № 8: «O Hoffnung, gütigste der Feen», a adagio изъ терцета № 14: «Empfanget hier des Vaters Segen». Въ 1807 г. эта увертюра была переработана авторомъ,

[29] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

незначительныхъ поэтовъ: Губица, Каннегиссера, Мюхлера и т. п. Впрочемъ, Веберъ писалъ пѣсни и на слова Тика, Гердера, Бюргера, Маттесона, Шенкендорфа, Фосса и Кёрнера [20]. Веберъ мало пользовался романтической лирикой вѣроятно потому, что въ ней чувствуется недостатокъ драматизма, а Веберъ преимущественно драматическій композиторъ [21]. Въ отношеніи формы Веберъ заслуживаетъ вниманія тѣмъ, что онъ первый въ нѣкоторыхъ своихъ пѣсняхъ сталъ писать не куплеты, а музыку, иллюстрирующую весь текстъ новыми мотивами. Но если даже каждая строфа начинается одинаковымъ образомъ, какъ, напримѣръ, въ пѣснѣ «Er an Sie», то средняя часть содержитъ новые гармоническіе обороты [22].

Изъ двухъ трехголосныхъ пѣсенъ, безъ аккомпанимента, написанныхъ въ 1803 г. и проникнутыхъ поистинѣ гайдновскою веселостью: «Ein Gärtchen und ein Häuschen drin wünscht'ich schon lange mir» и «Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien», послѣдняя вошла въ обработанную и оконченную Малеромъ оперу Вебера «Drei Pintos» [23].

Въ мартѣ 1808 г. Веберъ написалъ на слова Рохлица, лейпцигскаго писателя и критика, редактора журнала «Allgemeine musikalische Zeitung» [24], мелодраматическую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 262), состоящую изъ трехъ частей: оркестроваго вступленія, музыкальнаго сопровожденія стихотворенію и заключительной хоровой фуги на слова послѣдней строфы. Эта фуга обнаруживаетъ основательную контрапунктическую технику автора. Мелодраматическая обработка текста производила своею новизною большое впечатлѣніе. Музыкальная живопись, весьма красочная и уснащенная смѣлыми гармоніями, въ особенности въ интродукціи, изображающей міровой хаосъ до созданія перваго звука, дѣлаетъ изъ этой кантаты весьма интересный опытъ въ програмной музыкѣ, имѣющій значеніе зародыша «симфонической поэмы» [25].

Что касается первыхъ попытокъ Вебера въ оперной музыкѣ, то отъ Singspiel'ей: «Die Macht der Liebe und der Weines», написаннаго въ 1799 г., когда автору было 12 лѣтъ, и «Das Waldmädchen» [26] для насъ ничего не сохранилось [27]. Третья опера Вебера «Peter Schmoll und seine Nachbarn» (см. стр. 259) написана (въ 1801 г.) [28] на сюжетъ одноименнаго разбойничьяго романа Крамера, переработанный въ оперное либретто Іосифомъ Тюрке. Либретто потеряно. Въ партитурѣ не приведено діалога. Отъ

[20] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 15—16.

[21] Philipp Spitta, «Zur Musik. Sechzehn Aufsätze Carl-Maria v. Weber» (1886). S. 280. (Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16, 107, прим. 12).

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16.

[23] Ibid. S. 16. Ср. ibid. S. 58, 70, 72—73.

[24] Ibid. S. 17. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 1141—1142.

[25] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Мелодрама въ кантатѣ «Der erste Ton» вслѣдствіе своей растянутости не производитъ столь художественнаго впечатлѣнія, какъ мелодрамы въ «Преціозѣ» и «Фрейшютцѣ» (Ibid. S. 17).

[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Полное названіе 2-го Singspiel'я — «Das stumme Waldmädchen» (Ibid. S. 6).

[27] Ibid. S. 17.

[28] Ibid. S. 115.

всей оперы осталась лишь одна увертюра и 20 сольныхъ номеровъ, отличающихся народнымъ нѣмецкимъ характеромъ. Аккомпаниментъ къ этимъ сольнымъ номерамъ еще весьма убогій, но уже обнаруживаетъ склонность автора къ характерной и оригинальной [29] инструментовкѣ. Такъ, напримѣръ,



Карлъ Марія фонъ Веберъ. Съ картины Шилона.

флейта piccolo употреблена въ сценахъ страшныхъ и комическихъ, а бассетгорнъ замѣняетъ свирѣль. Въ увертюрѣ проводятся мотивы, почерпнутые изъ самой оперы. Такъ, вторая тема взята изъ большой теноровой аріи № 8: «O Hoffnung, gütigste der Feen», а adagio изъ терцета № 14: «Empfanget hier des Vaters Segen». Въ 1807 г. эта увертюра была переработана авторомъ,

[29] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

прибавившимъ къ прежнимъ инструментамъ два кларнета, два фагота, басовый тромбонъ и третій барабанъ [30].

Слѣдующее музыкально-драматическое произведеніе Вебера—«Rübezahl» (1804 г.) [31], на либретто проф. Роде (см. стр. 262) состоитъ лишь изъ увертюры и трехъ номеровъ. Изъ этихъ трехъ номеровъ только два сохранились цѣликомъ: хоръ духовъ, свидѣтельствующій о томъ, что авторъ не умѣлъ тогда еще придавать музыкѣ характеръ демонически-фантастическій, и длинный квинтетъ, частью вошедшій впослѣдствіи въ «Jubel-ouverture» [32]. Шпоръ, которому Веберъ показывалъ эти отрывки, высказывается о нихъ какъ о работѣ вполнѣ дилеттантской. Увертюра была передѣлана въ 1811 г. и получила тогда названіе «Ouverture zum Beherrscher der Geister». Она производитъ впечатлѣніе оркестровой пьесы, бьющей на блестящій эффектъ [33].

Въ 1809 г. Веберъ написалъ музыку на «Turandot, Prinzessin von China» Шиллера (см. стр. 261). Всѣхъ музыкальныхъ номеровъ, вмѣстѣ съ увертюрой, семь. Въ нихъ употреблена китайская мелодія [34], которую Веберъ заимствовалъ изъ «Dictionnaire de Musique» (1764 г.) Ж.-Ж. Руссо (tome I) [35]. Первоначально (въ 1806 г.) Веберъ написалъ свою увертюру на китайскую мелодію («Overtura Chinesa»), не имѣя въ виду пьесы Шиллера. Лишь въ 1809 г. Веберъ рѣшилъ приспособить ее къ «Turandot» Шиллера [36]. Объ этой увертюрѣ самъ авторъ пишетъ въ своихъ сочиненіяхъ («Hinterlassene Schriften» [37], II, S. 178): «Барабаны и флейты исполняютъ странную мелодію, которую потомъ подхватываетъ весь оркестръ, воспроизводя ее въ разныхъ формахъ, фигурахъ и модуляціяхъ. Если не держаться вполнѣ тенденціи произведенія, то оно не въ состояніи произвести пріятнаго впечатлѣнія, — но, можетъ-быть, представляетъ, добросовѣстно задуманную характеристическую пьесу» [38]. Вся музыка Вебера къ «Turandot» Шиллера хотя странная, но вполнѣ соотвѣтствуетъ пьесѣ, на которую написана. Это произведеніе было исполнено въ первый разъ 20 сентября 1809 г. на придворномъ театрѣ въ Штуттгартѣ; и до сихъ поръ при сценической постановкѣ «Turandot» Шиллера исполняется съ музыкой Вебера [39].

На передѣланный Гимеромъ текстъ второй своей оперы «Waldmädchen» (см. стр. 258, 262) Веберъ написалъ новую—«Сильвану», надъ которой онъ

---

[30] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 18.

[31] Ibid. S. 114.

[32] Ibid. S. 18.

[33] Ibid. S. 18.

[34] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 62—63.

[35] Ibid. S. 62. Эта китайская мелодія передана нѣсколько иначе, чѣмъ въ «Музыкальномъ словарѣ» Руссо, у Amiot и Barrow (см. Ambros, «Geschichte der Musik». 2. Aufl. Leipzig 1880. Bd. I. S. 34).

[36] Сохранилась лишь эта передѣланная увертюра (1809 г.), а первоначальная (1806 г.) «Overtura Chinesa» потеряна (Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1866. S. 63.

[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 115).

[38] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 63).

[39] Ibid. S. 62—36.

работалъ, съ большими перерывами съ 1808 г. по 1810 г. Либретто отличается разными психологическими невѣроятностями и очень слабо въ драматическомъ отношенiи. Но на ѳтотъ недостатокъ Веберъ не обращалъ особеннаго вниманiя и впослѣдствiи, какъ ѳто явствуетъ, напримѣръ, изъ «Ѳвріанты», его самаго зрѣлаго произведенiя [40]. Опера «Сильвана» названа романтическою, но ѳто лишь благодаря странному сюжету. Музыка же представляетъ смѣсь наивно-народныхъ пѣсенъ и большихъ колоратурныхъ арiй и не возвышается надъ романтически-комическими Singspiel'ями Цумштеега, Вейгля, Гировеца и Венцеля Мюллера [41].

Всего лишь немногiя черты возбуждаютъ здѣсь предчувствiе будущей генiальности Вебера [42]; такова, напримѣръ, пантомима. Умѣнiе Вебера иллюстрировать и пояснять музыкой языкъ жестовъ имѣло впослѣдствiи громадное влiянiе на Р. Вагнера и благотворно повлiяло на пѣвцовъ и пѣвицъ, заставивъ ихъ обращать болѣе вниманiя на игру [43]. Въ восьмидесятыхъ годахъ XIX в. ѳта опера была переработана: Паскѳ написалъ новое либретто, а Фердинандъ Лангеръ передѣлалъ музыку. Но едва ли ѳта передѣлка можетъ быть названа удачной. Недаромъ Гансликъ считаетъ подобную безцеремонность въ обращенiи съ чужимъ произведенiемъ — непозволительнымъ произволомъ [44].

Покинувъ Штуттгартъ (см. стр. 262), Веберъ, запасшись рекомендательными письмами отъ Данци (см. стр. 262), отправился со своимъ престарѣлымъ отцомъ въ Маннгеймъ, гдѣ въ мартѣ и апрѣлѣ 1810 г. далъ два концерта. Здѣсь Веберъ встрѣтился съ Готфридомъ Веберомъ [45], выдающимся теоретикомъ, музыкальнымъ писателемъ и композиторомъ, и подружился съ его родственникомъ— Александромъ фонъ Душомъ [46]. Вскорѣ послѣ своего второго концерта въ Маннгеймѣ Веберъ отправился въ Дармштадтъ, гдѣ нашелъ своего стараго учителя — аббата Фоглера, друга Генсбахера (см. стр. 259), и познакомился съ 16-тилѣтнимъ Мейерберомъ, который учился въ то время у Фоглера [47]. Послѣдствiемъ сближенiя ѳтихъ лицъ было основанiе въ Дармштадтѣ Карломъ-Марiей Веберомъ, Готфридомъ Веберомъ и Мейерберомъ общества «Harmonischer Verein» [48] съ цѣлью «содѣйствовать добру, внимательно относиться къ молодымъ, начинающимъ талантамъ, предостерегать противъ дурного, разоблачая его, и не впадать въ обычный рецензентскiй

[40] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 18–19.

[41] Ibid. S. 18.

[42] Ibid. S. 18—19.

[43] Ibid. S. 20. «Сильвана» была исполнена впервые въ Франкфуртѣ-на-Майнѣ 16 сентября 1810 г. (Ibid. S. 20).

[44] Ibid. S. 20—21. Ср. E. Hanslik: «Musikalisches Skizzenbuch» («Der Modernen Oper», IV. Teil), «C.-M. v. Webers 100-ster Geburtstag», Berlin 1888, S. 232. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 20—21, 107. Прим. 14-е.

[45] H. Gehrmann «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 22. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Ѳнгеля. Москва 1901, стр. 210—211.

[46] H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 22—23.

[47] Ibid. S. 23.

[48] Ibid. S. 23. Hans von Wolzogen, «Grossmeister deutscher Musik». S. 93. Hannover 1897. «Carl-Maria v. Weber». S. 92. H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23, 107. Прим. 16-е.

тонъ» [49]. Члены этого общества, во главѣ котораго находился Карлъ-Марія Веберъ, были лишь его друзья, а именно, кромѣ уже поименованныхъ выше учредителей, еще Генсбахеръ, Данци и В. Бернеръ [50]. Но, вслѣдствіе нерадѣнія членовъ, общество распалось. Одинъ Карлъ-Марія Веберъ продолжалъ свою



Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Гравюра Югеля (Jügel).

критическую дѣятельность въ духѣ этого общества. Одна изъ первыхъ статей Вебера, относящаяся къ 1810 году и написанная по внушенію Фоглера, заключаетъ въ себѣ разборъ вновь гармонизованныхъ Фоглеромъ «Двѣнадцати

---

[49] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23. Такимъ образомъ, задача этого общества была та же, которую преслѣдовала впослѣдствіи «Neue Zeitschrift für Musik» Шумана (ibid. S. 23).

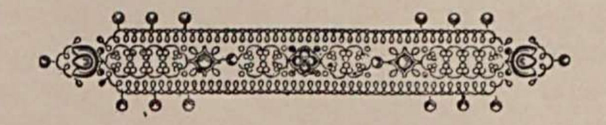
[50] H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23. Фридрихъ-Вильгельмъ Бернеръ родился въ 1780 г. въ Бреславлѣ, умеръ тамъ же, 9 мая 1827 г. Онъ былъ органистомъ церкви св. Елизаветы въ Бреславлѣ, а потомъ директоромъ академическаго института церковной музыки (Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 114).

хораловъ I.-С. Баха» [51]. Изъ Дармштадта, гдѣ Веберъ успѣлъ написать нѣсколько сочиненій, между прочимъ, свой первый концертъ для фортепіано и Singspiel «Abu Hassan» (1811 г.) [52], даровитый виртуозъ, считавшійся однимъ изъ величайшихъ піанистовъ своего времени [53], отправился концертировать. 14 марта 1811 года онъ прибылъ въ Мюнхенъ, гдѣ далъ концертъ, въ которомъ было исполнено концертино для кларнета, столь понравившееся королю Максу I, что онъ поручилъ Веберу написать еще два концерта для названнаго инструмента. Веберъ написалъ эти концерты и другія произведенія для кларнета, имѣя въ виду ихъ исполненіе прекраснымъ мюнхенскимъ кларнетистомъ Берманомъ [54]. Въ мюнхенскомъ придворномъ оперномъ театрѣ былъ съ успѣхомъ исполненъ 24 мая того же 1811 г. «Abu Hassan» [55], а 9 августа Веберъ покинулъ Мюнхенъ и предпринялъ путешествіе по Швейцаріи, во время котораго былъ избранъ почетнымъ членомъ Швейцарскаго музыкальнаго общества («Helvetischer Musikverein») [56]. Въ Цюрихѣ Веберъ началъ писать: «Noth und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler», чтобы путешественникъ могъ ознакомиться съ музыкальною жизнью города и имѣть необходимыя свѣдѣнія для устройства концертовъ. Къ сожалѣнію, этотъ трудъ представляетъ лишь одни эскизные наброски. [57]. Изъ Швейцаріи Веберъ снова вернулся въ Мюнхенъ, гдѣ далъ концертъ 11 ноября 1811 г., а затѣмъ, вмѣстѣ со своимъ другомъ Берманомъ предпринялъ артистическое путешествіе въ Прагу, Веймаръ, Дрезденъ и Лейпцигъ. Въ Лейпцигѣ Веберъ лично познакомился съ Рохлицомъ, редакторомъ лейпцигскаго музыкальнаго органа «Allgemeine musikalische Zeitung» [58], съ которымъ уже ранѣе находился въ перепискѣ [59], и написалъ на его слова упомянутую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 266). Лейпцигскіе писатели уговаривали Вебера бросить концертныя поѣздки и посвятить себя литературной дѣятельности. Подъ вліяніемъ этихъ уговоровъ Веберъ приступилъ къ выполненію давно задуманнаго плана — описать свою жизнь въ формѣ романа: «Tonkünstlers Erdenwallen». Но это сочиненіе представляетъ лишь отрывокъ. Веберъ вскорѣ отказался отъ мысли посвятить себя литературѣ и вмѣстѣ съ Берманомъ отправился въ Готу, куда ихъ пригласилъ герцогъ Эмиль-Леопольдъ-Августъ. Тамъ Веберъ познакомился съ знаменитымъ скрипачемъ и родственнымъ ему по романтическому направленію композиторомъ Шпоромъ [60]. Изъ Готы Веберъ совмѣстно съ Бер-

---

[51] H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23—24.
[52] Ibid. S. 24.
[53] Ibid. S. 33. «Веберъ былъ выдающимся и оригинальнымъ піанистомъ съ необыкновенной способностью къ растяженію пальцевъ, о чемъ свидѣтельствуютъ отчасти и его фортепіанныя произведенія» (Г. Риманъ, «Муз. словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 212).
[54] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 25.
[55] Ibid. S. 25.
[56] Ibid. S. 25.
[57] Ibid. S. 25.
[58] Ibid. S. 25. Cp. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 1191—1192.
[59] H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 25
[60] Ibid. S. 25.

маномъ отправился въ Веймаръ, гдѣ произвелъ своей импровизаціей, въ особенности же своимъ мощнымъ crescendo, сильное впечатлѣніе на Виланда [61]. Наоборотъ, Гёте отнесся къ Веберу довольно невнимательно [62]. Изъ Веймара Веберъ и Берманъ отправились въ Дрезденъ, гдѣ дали концертъ, а потомъ въ Берлинъ, куда прибыли 20 февраля 1812 г. [63]. Въ Берлинѣ они дали два концерта, а Веберъ сталъ хлопотать о постановкѣ на берлинской оперной сценѣ своей «Сильваны», которая была дана съ блестящимъ успѣхомъ 10 іюля 1812 г. [64]. Но Веберу пришлось выслушать отъ камергера фонъ Дриберга серьезную критику своей оперы, до такой степени на него подѣйствовавшую, что онъ совершенно переработалъ двѣ аріи (№ 4 и 10) [65]. Пребываніе въ Берлинѣ принесло Веберу большую пользу, пріучивъ его къ строгой самокритикѣ [66]. Кромѣ того, подъемъ патріотическаго духа, столь тогда интенсивный въ столицѣ Пруссіи, очень содѣйствовалъ пробужденію любви къ родинѣ будущаго композитора «Лиры и Меча», а основанный въ Берлинѣ (въ 1809 г.) [67] Цельтеромъ первый лидертафель познакомилъ Вебера съ мощными эффектами проникнутаго національнымъ энтузіазмомъ мужского хора [68]. Подъ вліяніемъ вынесенныхъ впечатлѣній Веберъ написалъ басовую пѣсню для одноголоснаго хора съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ («Kriegseid» [69], на слова Коллина), которая была исполнена стражею у Бранденбургскихъ воротъ и произвела сильное впечатлѣніе [70]. Веберъ пробылъ въ Берлинѣ съ полгода, до 31 августа 1812 г. Въ этотъ день Веберъ покинулъ Берлинъ и отправился въ Готу, а потомъ въ Лейпцигъ (въ началѣ 1813 г.), гдѣ въ первый разъ исполнилъ съ большимъ успѣхомъ свой Es-dur'ный фортепіанный концертъ [71], и, наконецъ, въ Прагу, гдѣ получилъ мѣсто капельмейстера, которое занималъ съ 1813 до 1816 г. [72].



---

[61] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Cp. Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1864. Bd. I. S. 382—383.

[62] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Веберу и впослѣдствіи не удалось сблизиться съ Гёте, которому Цельтеръ далъ неодобрительный отзывъ о «Фрейшюцѣ» и «Эвріантѣ» (ibid. S. 26).

[63] Ibid. S. 26.

[64] Ibid. S. 27—28.

[65] Ibid. S. 28.

[66] Ibid. S. 27.

[67] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 759.

[68] R. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[69] «Kriegseid», für Männerstimmen Unisono mit Harmoniebegleitung («H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 113).

[70] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 32.

[71] Ibid. S. 28.

[72] Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901. стр. 211. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 46.



Домъ въ которомъ жилъ Веберъ въ Клейнъ-Гестеринѣ.

III.

Ъ 1810 до 1812 г. Веберъ проявилъ весьма энергичную и плодотворную дѣятельность въ области литературы и композиціи. Онъ писалъ не только рецензіи, но также небольшіе литературные этюды, иногда возвышавшіеся едва ли не до художественности [1], и рѣзкія сатирическія сентенціи, въ которыхъ осмѣивалъ столь излюбленное въ тѣ времена колоратурное пѣніе [2]. Самымъ важнымъ литературнымъ произведеніемъ Вебера является фрагментъ его романа: «Tonkünstlers Leben» (см. стр. 271), въ которомъ встрѣчаются мѣста высокопоэтическія, интересные разговоры объ эстетическихъ принципахъ, а также пародіи, осмѣивающія увлеченіе оперой того времени вообще и музыкой Россини въ особенности [3]. Но въ этомъ фрагментѣ встрѣчаются также мысли, свидѣтельствующія о неспособности Вебера понимать величайшаго композитора того времени—Бетховена—и его 3-ью симфонію [4].

Самое крупное музыкальное произведеніе того періода творчества Вебера представляетъ Singspiel «Abu Hassan», оконченный въ январѣ 1811 г. [5]. Вмѣстѣ съ «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта «Abu Hassan» Вебера является предшественникомъ позднѣйшей нѣмецкой комической оперы Лорцинга,

---

[1] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe (Spohr, Weber, Meyerbeer)». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 155. Cp. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 107. Прим. 20.

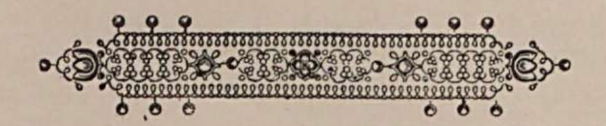
[2] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[3] Ibid. S. 29—30.

[4] Ibid. S. 30. Веберъ отнесся весьма неблагосклонно къ 4-й симфоніи Бетховена (см. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 101—102, 124), а 8-я убѣдила Вебера въ томъ, что ея авторъ сошелъ съ ума (ibid., p. 237, 251).

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899, S. 24, 30.

маномъ отправился въ Веймаръ, гдѣ произвелъ своей импровизаціей, въ особенности же своимъ мощнымъ crescendo, сильное впечатлѣніе на Виланда [61]. Наоборотъ, Гёте отнесся къ Веберу довольно невнимательно [62]. Изъ Веймара Веберъ и Берманъ отправились въ Дрезденъ, гдѣ дали концертъ, а потомъ въ Берлинъ, куда прибыли 20 февраля 1812 г. [63]. Въ Берлинѣ они дали два концерта, а Веберъ сталъ хлопотать о постановкѣ на берлинской оперной сценѣ своей «Сильваны», которая была дана съ блестящимъ успѣхомъ 10 іюля 1812 г. [64]. Но Веберу пришлось выслушать отъ камергера фонъ Дриберга серьезную критику своей оперы, до такой степени на него подѣйствовавшую, что онъ совершенно переработалъ двѣ аріи (№ 4 и 10) [65]. Пребываніе въ Берлинѣ принесло Веберу большую пользу, пріучивъ его къ строгой самокритикѣ [66]. Кромѣ того, подъемъ патріотическаго духа, столь тогда интенсивный въ столицѣ Пруссіи, очень содѣйствовалъ пробужденію любви къ родинѣ будущаго композитора «Лиры и Меча», а основанный въ Берлинѣ (въ 1809 г.) [67] Цельтеромъ первый лидертафель познакомилъ Вебера съ мощными эффектами проникнутаго національнымъ энтузіазмомъ мужского хора [68]. Подъ вліяніемъ вынесенныхъ впечатлѣній Веберъ написалъ басовую пѣсню для одноголоснаго хора съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ («Kriegseid» [69], на слова Коллина), которая была исполнена стражею у Бранденбургскихъ воротъ и произвела сильное впечатлѣніе [70]. Веберъ пробылъ въ Берлинѣ съ полгода, до 31 августа 1812 г. Въ этотъ день Веберъ покинулъ Берлинъ и отправился въ Готу, а потомъ въ Лейпцигъ (въ началѣ 1813 г.), гдѣ въ первый разъ исполнилъ съ большимъ успѣхомъ свой Es-dur'ный фортепіанный концертъ [71], и, наконецъ, въ Прагу, гдѣ получилъ мѣсто капельмейстера, которое занималъ съ 1813 до 1816 г. [72].



[61] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Cp. Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1864. Bd. I. S. 382—383.

[62] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Веберу и впослѣдствіи не удалось сблизиться съ Гёте, которому Цельтеръ далъ неодобрительный отзывъ о «Фрейшюцѣ» и «Эвріантѣ» (ibid. S. 26).

[63] Ibid. S. 26.

[64] Ibid. S. 27—28.

[65] Ibid. S. 28.

[66] Ibid. S. 27.

[67] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 759.

[68] R. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[69] «Kriegseid», für Männerstimmen Unisono mit Harmoniebegleitung («H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 113).

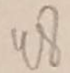
[70] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 32.

[71] Ibid. S. 28.

[72] Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 46.



Домъ въ которомъ жилъ Веберъ въ Клейнъ-Гостервицѣ.



III.



Въ 1810 до 1812 г. Веберъ проявилъ весьма энергичную и плодотворную дѣятельность въ области литературы и композиціи. Онъ писалъ не только рецензіи, но также небольшіе литературные этюды, иногда возвышавшіеся едва ли не до художественности [1], и рѣзкія сатирическія сентенціи, въ которыхъ осмѣивалъ столь излюбленное въ тѣ времена колоратурное пѣніе [2]. Самымъ важнымъ литературнымъ произведеніемъ Вебера является фрагментъ его романа: «Tonkünstlers Leben» (см. стр. 271), въ которомъ встрѣчаются мѣста высокопоэтическія, интересные разговоры объ эстетическихъ принципахъ, а также пародіи, осмѣивающія увлеченіе оперой того времени вообще и музыкой Россини въ особенности [3]. Но въ этомъ фрагментѣ встрѣчаются также мысли, свидѣтельствующія о неспособности Вебера понимать величайшаго композитора того времени—Бетховена—и его 3-ью симфонію [4].

Самое крупное музыкальное произведеніе того періода творчества Вебера представляетъ Singspiel «Abu Hassan», оконченный въ январѣ 1811 г. [5]. Вмѣстѣ съ «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта «Abu Hassan» Вебера является предшественникомъ позднѣйшей нѣмецкой комической оперы Лорцинга,

[1] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe (Spohr, Weber, Meyerbeer)». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 155. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 107. Прим. 20.

[2] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[3] Ibid. S. 29—30.

[4] Ibid. S. 30. Веберъ отнесся весьма неблагосклонно къ 4-й симфоніи Бетховена (см. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 101—102, 124), а 8-я убѣдила Вебера въ томъ, что ея авторъ сошелъ съ ума (ibid., p. 237, 251).

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899, S. 24, 30.

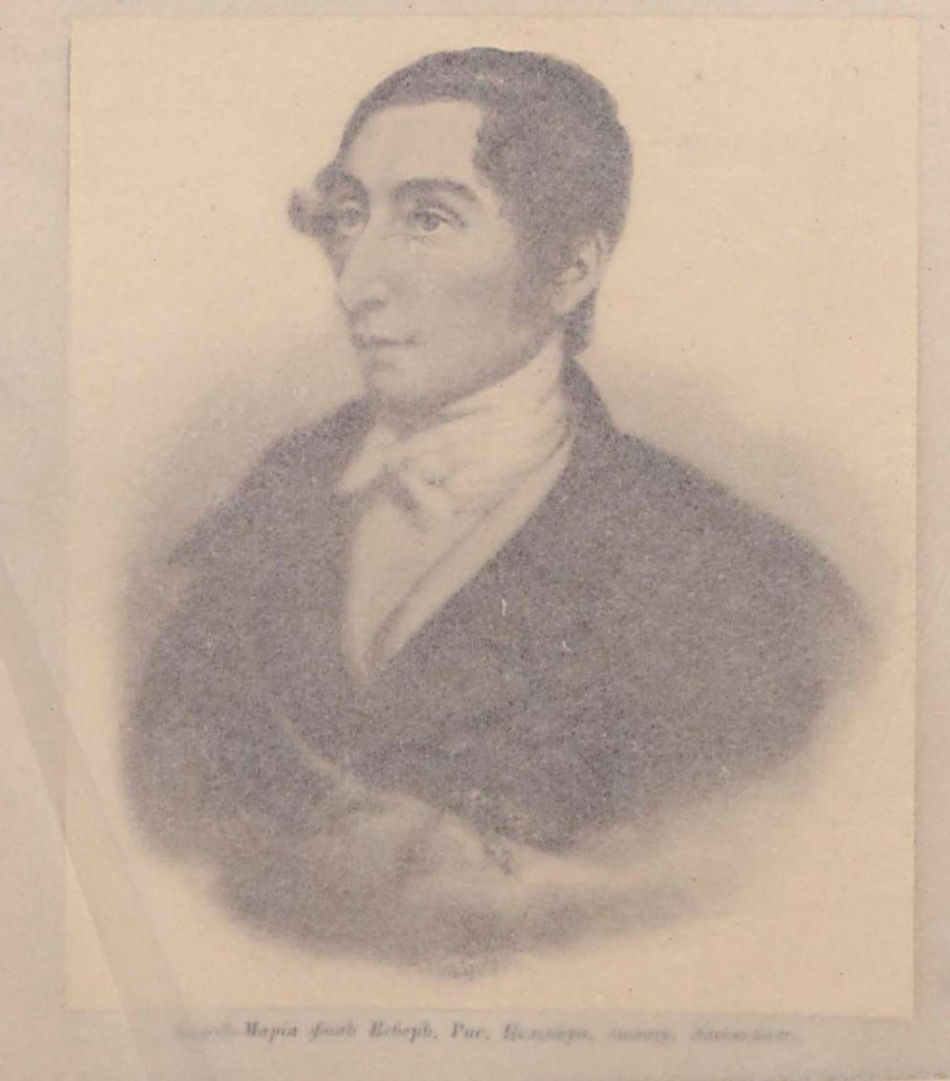
Николаи и Гётца [6]. Либретто этой оперы, написанное Гимеромъ и представляющее веселую комедію, вполнѣ соотвѣтствовало характеру Вебера [7], ведшаго въ то время довольно разгульную жизнь [8]. Вся музыка этой оперы, состоящая изъ увертюры и 9 номеровъ, написана въ быстромъ темпѣ, столь излюбленномъ Веберомъ. Лишь впослѣдствіи, въ 1823 г., при постановкѣ этой оперы въ Дрезденѣ, была прибавлена авторомъ еще арія Фатимы: «Hier liegt, welch martervolles Loos», въ медленномъ темпѣ [9]. Большихъ бравурныхъ арій съ виртуозными пассажами нѣтъ. Если кое-гдѣ встрѣчаются колоратуры, то онѣ не лишены мелодическаго интереса. Очень эффектенъ турецкій маршъ, возвѣщающій приближеніе повелителя, начинающійся pianissimo, разрастающійся въ постепенное crescendo и доходящій до мощнаго fortissimo, хотя и не достигающій того восточнаго колорита, присущаго турецкой музыкѣ въ «Оберонѣ» [10]. Первая тема увертюры слышится въ первомъ дуэтѣ и заключительномъ хорѣ. Повтореніе одного и того же мотива встрѣчается здѣсь впервые и, такимъ образомъ, представляетъ зародышъ лейтмотивной разработки, нашедшей свое полное развитіе въ операхъ Р. Вагнера [11].

Веберъ, бывшій большимъ гулякой, любившій ходить по ночамъ съ пріятелями и гитарой подъ мышкой, чтобы пѣть серенады разнымъ красоткамъ [12], написалъ нѣсколько пѣсенъ съ аккомпаниментомъ этого инструмента, столь соотвѣтствующаго ихъ декламаціонному характеру: «Damon und Chloe», «Schlaf Herzenssöhnchen» («Wiegenlied») и «Es sitzt die Zeit in weissem Kleid» [13]. Всѣ эти три пѣсни относятся къ 1810 г. [14]. Пасторально-эротическій характеръ первой и мистическій третьей еще болѣе усиливается гитарнымъ аккомпаниментомъ [15]. Вторая—колыбельная пѣсня представляетъ типъ настоящей народной пѣсни, съ искренней сердечностью выражающей материнскую любовь и заботливость. Недаромъ эта пѣсня вмѣстѣ съ «Jungfernkranz'омъ» изъ «Фрейшюца» пользуется изъ всѣхъ произведеній Вебера наибольшею популярностью [16]. Изъ прочихъ пѣсенъ этого періода особо примѣчательны: вставныя въ пьесу Коцебу «Der arme Minnesänger»—«Lass mich schlummern», «Herzlein schweige», «Bettlerlied», «In der Berge Riesenschatten», «Du liebes, holdes himmelsüsses Wesen» и др. [17]. Изъ многоголосныхъ пѣсенъ Вебера обращаетъ на себя вниманіе «Turnierbankett» (1812 г.) для двухъ 4-хголосныхъ мужскихъ хоровъ и соло [18], а также произведенія Вебера, написанныя въ итальянскомъ стилѣ на итальянскій текстъ: три дуэта, три канцонетты, четыре большія концертныя аріи, къ которымъ присоединились впослѣдствіи

[6] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 30.
[7] Ibid. S. 30.
[8] Ibid. S. 11, 22, 23, 30.
[9] Ibid. S. 30—31.
[10] Ibid. S. 31.
[11] Ibid. S. 31—32.
[12] Ibid. S. 22.
[13] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[14] Ibid. S. 112.
[15] Ibid. S. 32.
[16] Ibid. S. 32.
[17] Ibid. S. 32.
[18] Ibid. S. 32, 113.

еще двѣ[19]. Въ ноябрѣ 1812 г. Веберъ написалъ гимнъ «In seiner Ordnung schafft der Herr» на слова Рохлица, для смѣшаннаго хора, квартета и оркестра, съ хораломъ «Drum lerne still dich fassen» и большой заключительной фугой[20].

Весьма интересны произведенія Вебера этого періода, написанныя для разныхъ инструментовъ, затѣйливыя комбинаціи которыхъ его такъ привле-



...-Марія фонъ Веберъ. Рис. ...

кали. «Такъ возникли разные, теперь большею частью забытые, концерты и концертины для всевозможныхъ инструментовъ: фагота, валторны, кларнета, фортепіано, альта, соло для віолончели, флейты, гармонихорда и даже дивертиссементъ для фортепіано и гитары»[21].

Въ 1810 г. Веберъ написалъ въ Маннгеймѣ для своего друга Душа (см. стр. 269) віолончельныя варіаціи, представляющія переработку «Боль-

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[20] Ibid. S. 32—33.
[21] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe. Weber als Klavierkomponist». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 275. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 33.

Николаи и Гётца [6]. Либретто этой оперы, написанное Гимеромъ и представляющее веселую комедію, вполнѣ соотвѣтствовало характеру Вебера [7], ведшаго въ то время довольно разгульную жизнь [8]. Вся музыка этой оперы, состоящая изъ увертюры и 9 номеровъ, написана въ быстромъ темпѣ, столь излюбленномъ Веберомъ. Лишь впослѣдствіи, въ 1823 г., при постановкѣ этой оперы въ Дрезденѣ, была прибавлена авторомъ еще арія Фатимы: «Hier liegt, welch martervolles Loos», въ медленномъ темпѣ [9]. Большихъ бравурныхъ арій съ виртуозными пассажами нѣтъ. Если кое-гдѣ встрѣчаются колоратуры, то онѣ не лишены мелодическаго интереса. Очень эффектенъ турецкій маршъ, возвѣщающій приближеніе повелителя, начинающійся pianissimo, разрастающійся въ постепенное crescendo и доходящій до мощнаго fortissimo, хотя и не достигающій того восточнаго колорита, присущаго турецкой музыкѣ въ «Оберонѣ» [10]. Первая тема увертюры слышится въ первомъ дуэтѣ и заключительномъ хорѣ. Повтореніе одного и того же мотива встрѣчается здѣсь впервые и, такимъ образомъ, представляетъ зародышъ лейтмотивной разработки, нашедшей свое полное развитіе въ операхъ Р. Вагнера [11].

Веберъ, бывшій большимъ гулякой, любившій ходить по ночамъ съ пріятелями и гитарой подъ мышкой, чтобы пѣть серенады разнымъ красоткамъ [12], написалъ нѣсколько пѣсенъ съ аккомпаниментомъ этого инструмента, столь соотвѣтствующаго ихъ декламаціонному характеру: «Damon und Chloe», «Schlaf Herzenssöhnchen» («Wiegenlied») и «Es sitzt die Zeit in weissem Kleid» [13]. Всѣ эти три пѣсни относятся къ 1810 г. [14]. Пасторально-эротическій характеръ первой и мистическій третьей еще болѣе усиливается гитарнымъ аккомпаниментомъ [15]. Вторая—колыбельная пѣсня представляетъ типъ настоящей народной пѣсни, съ искренней сердечностью выражающей материнскую любовь и заботливость. Недаромъ эта пѣсня вмѣстѣ съ «Jungfernkranz'омъ» изъ «Фрейшюца» пользуется изъ всѣхъ произведеній Вебера наибольшею популярностью [16]. Изъ прочихъ пѣсенъ этого періода особо примѣчательны: вставныя въ пьесу Коцебу «Der arme Minnesänger»—«Lass mich schlummern», «Herzlein schweige», «Bettlerlied», «In der Berge Riesenschatten», «Du liebes, holdes himmelsüsses Wesen» и др. [17]. Изъ многоголосныхъ пѣсенъ Вебера обращаетъ на себя вниманіе «Turnierbankett» (1812 г.) для двухъ 4-хголосныхъ мужскихъ хоровъ и соло [18], а также произведенія Вебера, написанныя въ итальянскомъ стилѣ на итальянскій текстъ: три дуэта, три канцонетты, четыре большія концертныя аріи, къ которымъ присоединились впослѣдствіи

[6] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 30.
[7] Ibid. S. 30.
[8] Ibid. S. 11, 22, 23, 30.
[9] Ibid. S. 30—31.
[10] Ibid. S. 31.
[11] Ibid. S. 31—32.
[12] Ibid. S. 22.
[13] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[14] Ibid. S. 112.
[15] Ibid. S. 32.
[16] Ibid. S. 32.
[17] Ibid. S. 32.
[18] Ibid. S. 32, 113.

еще двѣ[19]. Въ ноябрѣ 1812 г. Веберъ написалъ гимнъ «In seiner Ordnung schafft der Herr» на слова Рохлица, для смѣшаннаго хора, квартета и оркестра, съ хораломъ «Drum lerne still dich fassen» и большой заключительной фугой[20].

Весьма интересны произведенія Вебера этого періода, написанныя для разныхъ инструментовъ, затѣйливыя комбинаціи которыхъ его такъ привле-



Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Рис. Цельнера, литогр. Энгельмана.

кали. «Такъ возникли разные, теперь большею частью забытые, концерты и концертины для всевозможныхъ инструментовъ: фагота, валторны, кларнета, фортепіано, альта, соло для віолончели, флейты, гармонихорда и даже дивертиссементъ для фортепіано и гитары»[21].

Въ 1810 г. Веберъ написалъ въ Маннгеймѣ для своего друга Душа (см. стр. 269) віолончельныя варіаціи, представляющія переработку «Боль-

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[20] Ibid. S. 32—33.
[21] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe. Weber als Klavierkomponist». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 275. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 33.

шого попурри для віолончели» (op. 20), написаннаго въ 1808 г. въ Штуттгартѣ. Вновь сочинены вступленіе, четвертая варіація и заключеніе [22]. «Adagio und Rondo» (1811 г.), написанное для гармонихорда (изобрѣтеннаго въ 1808 г. дрезденскимъ акустикомъ Кауфманомъ), инструмента въ родѣ фортепіано, на которомъ звукъ производился посредствомъ тренія о струны цилиндра, обтянутаго кожей [23], и концертъ для фагота (op. 75), тоже относящійся къ 1811 г., обнаруживаютъ основательное изученіе композиторомъ инструментовъ, для которыхъ упомянутыя произведенія написаны [24]. Гораздо выше въ музыкальномъ отношеніи стоятъ сочиненія для кларнета, почти всѣ возникшія, благодаря дружбѣ автора съ мюнхенскимъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ, Берманомъ (см. стр. 271) [25]. Веберъ написалъ всего шесть сочиненій для кларнета, изъ которыхъ первыя четыре относятся къ 1811 г., а послѣднія два къ 1815 и 1816 г. [26]. Объ этихъ композиціяхъ Іенсъ пишетъ слѣдующее: «Всѣ шесть сочиненій для кларнета сохранили донынѣ свое значеніе для этого инструмента и, благодаря своему какъ абсолютному—музыкальному, такъ и относительному—инструментальному достоинству, ограждены отъ всякаго колебанія вкуса во времени» [27]. Самъ Веберъ писалъ въ письмѣ отъ 20 апрѣля 1811 г.: «Съ тѣхъ поръ, какъ я написалъ для Бермана Концертино, весь оркестръ точно взбѣсился, требуя отъ меня концертовъ» [28]. Оба концерта для кларнета (op. 73 и 74), написанные въ 1811 г., представляютъ кульминаціонную точку всего сочиненнаго Веберомъ для смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ. Въ особенности замѣчателенъ второй концертъ, представляющій расширеніе формы въ современномъ смыслѣ употребленіемъ не двухъ темъ, а болѣе [29]. Семь варіацій для кларнета на тему изъ «Сильваны» (арія Мехтильды) съ аккомпаниментомъ фортепіано (1811 г. op. 33) представляютъ дальнѣйшее развитіе этой формы самостоятельной разработкой темы, напоминая ее лишь одними гармоническими послѣдовательностями и періодическимъ построеніемъ [30].

Варіаціи для фортепіано на арію изъ «Іосифа» Мегюля: «A peine au sortir de l'enfance» (op. 28), написанныя въ 1812 г., отличаются богатствомъ новыхъ виртуозныхъ эффектовъ [31]. Изъ двухъ концертовъ для фортепіано (op. 11 и 32) первый (1810 г.), C-dur'ный, написанъ въ духѣ Моцарта и не представляетъ ничего оригинальнаго [32]. Второй концертъ (1812 г.), op. 32, Es-dur'ный полонъ драматизма. Въ первой части обѣ темы, изъ которыхъ главная отличается энергіей, а побочная—мелодичностью, разра-

---

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

[23] Ibid. S. 33. Ср. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 294.

[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33, 111.

[25] Ibid. S. 33.

[26] Ibid. S. 33.

[27] Fr. W. Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 133. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

[28] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 34.

[29] Ibid. S. 34, 111.

[30] Ibid. S. 34, 112.

[31] Ibid. S. 35, 112.

[32] Ibid. S. 35, 111.

ботаны въ бравурныхъ и граціозныхъ пассажахъ. Въ серединѣ этой первой части фортепіано исполняетъ crescendo тремоло, служащее сопровожденіемъ мелодіи, данной віолончелямъ и фаготамъ. Здѣсь ясно слышится переходъ отъ прежней виртуозной формы концерта къ болѣе драматической



Карлъ Марія фонъ Веберъ.

и содержательной. За первой частью слѣдуетъ полное настроенія Adagio (H-dur), о которомъ Амбросъ («Carl-Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur») говоритъ, что «оно напоминаетъ лунную волшебную ночь романтиковъ» [33]. Финаломъ служитъ рондо, полное

[33] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2 Aufl. Leipzig 1869. S. 44. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35, 107. Прим. 25-е.

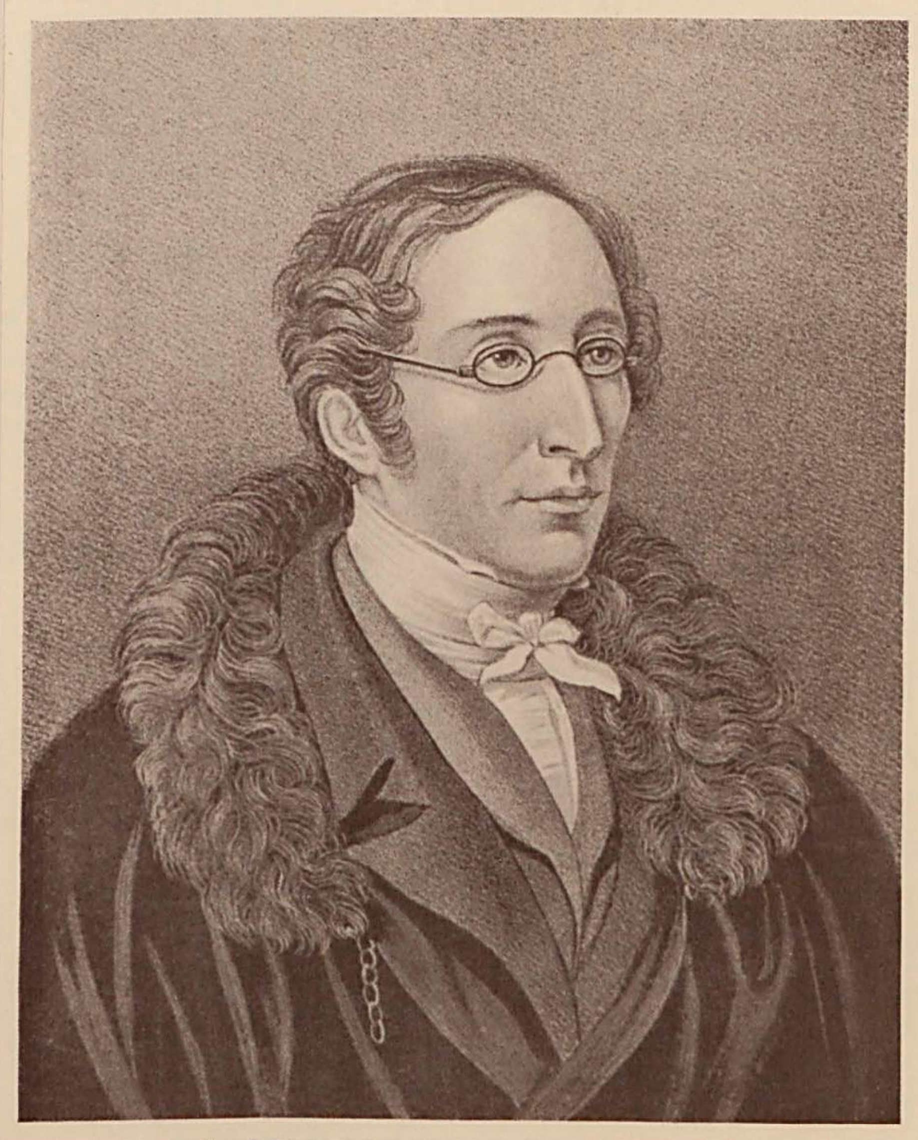
шого попурри для віолончели» (ор. 20), написаннаго въ 1808 г. въ Штуттгартѣ. Вновь сочинены вступленіе, четвертая варіація и заключеніе [22]. «Adagio und Rondo» (1811 г.), написанное для гармонихорда (изобрѣтеннаго въ 1808 г. дрезденскимъ акустикомъ Кауфманомъ), инструмента въ родѣ фортепіано, на которомъ звукъ производился посредствомъ тренія о струны цилиндра, обтянутаго кожей [23], и концертъ для фагота (ор. 75), тоже относящійся къ 1811 г., обнаруживаютъ основательное изученіе композиторомъ инструментовъ, для которыхъ упомянутыя произведенія написаны [24]. Гораздо выше въ музыкальномъ отношеніи стоятъ сочиненія для кларнета, почти всѣ возникшія, благодаря дружбѣ автора съ мюнхенскимъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ, Берманомъ (см. стр. 271) [25]. Веберъ написалъ всего шесть сочиненій для кларнета, изъ которыхъ первыя четыре относятся къ 1811 г., а послѣднія два къ 1815 и 1816 г. [26]. Объ этихъ композиціяхъ Іенсъ пишетъ слѣдующее: «Всѣ шесть сочиненій для кларнета сохранили донынѣ свое значеніе для этого инструмента и, благодаря своему какъ абсолютному—музыкальному, такъ и относительному—инструментальному достоинству, ограждены отъ всякаго колебанія вкуса во времени» [27]. Самъ Веберъ писалъ въ письмѣ отъ 20 апрѣля 1811 г.: «Съ тѣхъ поръ, какъ я написалъ для Бермана Концертино, весь оркестръ точно взбѣсился, требуя отъ меня концертовъ» [28]. Оба концерта для кларнета (ор. 73 и 74), написанные въ 1811 г., представляютъ кульминаціонную точку всего сочиненнаго Веберомъ для смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ. Въ особенности замѣчателенъ второй концертъ, представляющій расширеніе формы въ современномъ смыслѣ употребленіемъ не двухъ темъ, а болѣе [29]. Семь варіацій для кларнета на тему изъ «Сильваны» (арія Мехтильды) съ аккомпаниментомъ фортепіано (1811 г. ор. 33) представляютъ дальнѣйшее развитіе этой формы самостоятельной разработкой темы, напоминая ее лишь одними гармоническими послѣдовательностями и періодическимъ построеніемъ [30].

Варіаціи для фортепіано на арію изъ «Іосифа» Мегюля: «A peine au sortir de l'enfance» (ор. 28), написанныя въ 1812 г., отличаются богатствомъ новыхъ виртуозныхъ эффектовъ [31]. Изъ двухъ концертовъ для фортепіано (ор. 11 и 32) первый (1810 г.), C-dur'ный, написанъ въ духѣ Моцарта и не представляетъ ничего оригинальнаго [32]. Второй концертъ (1812 г.), ор. 32, Es-dur'ный полонъ драматизма. Въ первой части обѣ темы, изъ которыхъ главная отличается энергіей, а побочная—мелодичностью, разра-

---

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.
[23] Ibid. S. 33. Ср. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 294.
[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33, 111.
[25] Ibid. S. 33.
[26] Ibid. S. 33.
[27] Fr. W. Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 133. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.
[28] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 34.
[29] Ibid. S. 34, 111.
[30] Ibid. S. 34, 112.
[31] Ibid. S. 35, 112.
[32] Ibid. S. 35, 111.

ботаны въ бравурныхъ и граціозныхъ пассажахъ. Въ серединѣ этой первой части фортепіано исполняетъ crescendo тремоло, служащее сопровожденіемъ мелодіи, данной віолончелямъ и фаготамъ. Здѣсь ясно слышится переходъ отъ прежней виртуозной формы концерта къ болѣе драматической



Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Съ литогр. М. Кнебича.

и содержательной. За первой частью слѣдуетъ полное настроенія Adagio (H-dur), о которомъ Амбросъ («Carl-Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur») говоритъ, что «оно напоминаетъ лунную волшебную ночь романтиковъ»[33]. Финаломъ служитъ рондо, полное

[33] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2 Aufl. Leipzig 1869. S. 44. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35, 107. Прим. 25-е.

прелестныхъ, чисто-веберовскихъ мелодій [34]. Въ пассажахъ этого концерта современная фортепіанная техника находитъ свою исходную точку. Богатствомъ и блескомъ они значительно превосходятъ сочиненія Гуммеля, отъ котораго Веберъ отличается содержательностью своихъ идей, яркостью и интересомъ своихъ темъ и страстнымъ паѳосомъ своей экспрессіи. Такимъ образомъ, Веберъ въ своихъ фортепіанныхъ сочиненіяхъ занимаетъ мѣсто между Гуммелемъ и Шопеномъ, являясь непосредственнымъ предшественникомъ послѣдняго [35].

Въ одинъ годъ (1810) съ первымъ фортепіаннымъ концертомъ (стр. 276) написаны «Six Sonates progressives pour le piano avec violon obligé», предназначенныя для дѣтей [36], и первая большая фортепіанная соната, C-dur'ная (ор. 24), возникшая въ одинъ годъ со вторымъ концертомъ (1812), предназначенная съ тремя позднѣйшими для виртуозовъ [37]. Эти сонаты не камерныя, а концертныя [38]. Въ нихъ техническіе эффекты инструмента преобладаютъ надъ идеей и формой, и въ этомъ отношеніи онѣ противоположны Бетховенскимъ, въ которыхъ самые смѣлые инструментальные эффекты всегда играютъ лишь роль средства для достиженія художественныхъ цѣлей, а техническія трудности всегда обусловлены необходимостью, вытекающей изъ идеи и формы даннаго произведенія [39]. Не отсюда ли происходила инстинктивная непріязнь Вебера къ Бетховену, создававшему въ это время свои величайшія камерныя произведенія [40]? Но если Веберъ, первый изъ новѣйшихъ композиторовъ, пересталъ писать настоящія сонаты въ точномъ смыслѣ слова, то его виртуозныя по преимуществу сонаты, окрашенныя въ поэтически-романтическій колоритъ, подготовляютъ сонаты позднѣйшія: Шумана, Шопена, Листа и отчасти Брамса, у которыхъ эта окраска отличается особенною яркостью. Риль пишетъ, что «Веберъ первый великій композиторъ, у котораго творчество не наивное, а сознательное, обоснованное общимъ образованіемъ, въ волшебный кругъ котораго онъ болѣе, чѣмъ кто-либо до него, ввелъ музыку, связавъ ее съ поэзіей, литературой и даже общественною жизнью своего времени и такимъ образомъ поднялъ также и соціальное положеніе композитора. То, что при этомъ потеряло искусство, выиграла общая культура» [41].



[34] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35, 111.

[35] Ibid. S. 35.

[36] Ibid. S. 35.

[37] Ibid. S. 35. Послѣдняя часть C-dur'ной сонаты (ор. 24), полная виртуознаго блеска, извѣстна подъ названіемъ «Perpetuum mobile» (Ibid. S. 37).

[38] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35.

[39] Ibid. S. 35—36.

[40] Ibid. S. 36.

[41] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2. Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 279. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 36, 107, прим. 26.





Веберъ за дирижерскимъ пультомъ. Съ рис. Дж. Гайтера въ Лондонѣ 1826 г.

IV.



АНЯВЪ мѣсто капельмейстера въ Прагѣ (см. стр. 272), Веберъ поставилъ себѣ цѣлью поднять на должную высоту мѣстный оперный театръ, пришедшій въ упадокъ при его предшественникѣ, Венцелѣ Мюллерѣ. Веберъ отправился въ Вѣну, чтобы оттуда пригласить хорошихъ исполнителей. Хотя эта попытка и оказалась не вполнѣ удачной, тѣмъ не менѣе, пребываніе въ Вѣнѣ было весьма полезно Веберу, познакомившемуся тамъ съ піанистомъ Мошелесомъ и Гуммелемъ и прослушавшему тамъ разныя музыкальныя новинки [1]. Вернувшись въ Прагу, Веберъ сталъ осуществлять тамъ планы, которые имѣлъ еще въ Бреславлѣ (см. стр. 259—260). Веберъ понималъ задачу капельмейстера въ вагнеровскомъ смыслѣ, т.-е. какъ руководителя не только оркестра, но и всей оперы. Поэтому Веберъ не довольствовался завѣдываніемъ одной музыкальной частью, но взялъ на себя и обязанности режиссера, обращая вниманіе на всѣ детали: декораціи, танцы, группировку дѣйствующихъ лицъ на сценѣ, костюмы и пр. [2]. 9 сентября 1813 г. былъ данъ «Cortez» Спонтини, первая опера, поставленная въ Прагѣ подъ управленіемъ Вебера. Опера понравилась. Ея постановка дѣлала большую честь новому капельмейстеру [3].

Во время своего 3-хлѣтняго капельмейстерства въ Прагѣ Веберъ поставилъ: «Донъ-Жуана», «Фигаро» и «Тита» Моцарта, «Водовоза» Керубини, «Весталку» Спонтини, «Іосифа въ Египтѣ» Мегюля, «Фиделіо» Бетховена и «Фауста» Шпора. Разучиваніе «Фиделіо» помогло Веберу понять Бетховена, съ которымъ онъ впослѣдствіи сблизился [4]. «Фаустъ» Шпора

---

1 H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 38.

2 Ibid. S. 38.

3 Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1864. B. I. S. 423. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 38.

4 H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 38—39.

особенно былъ симпатиченъ Веберу благодаря романтическому характеру этой оперы. Для содѣйствія лучшему пониманію публикой исполнявшихся подъ управленіемъ Вебера произведеній онъ предпосылалъ имъ объяснительныя статьи, въ особенности, если произведеніе исполнялось въ первый разъ и публикѣ было неизвѣстно [5]. Подобную статью Веберъ предпослалъ «Фаусту» Шпора [6], впервые исполненному въ Прагѣ подъ управленіемъ Вебера. Въ этой статьѣ Веберъ обращаетъ вниманіе на лейтмотивы, проникающіе всю оперу и придающіе ей духовную связь, и очень хвалитъ этотъ пріемъ.



Карлъ Марія фонъ Веберъ.
Съ англійской литографіи 1826 г.

Увертюра состоитъ изъ мотивовъ оперы, какъ это дѣлалъ самъ Веберъ въ своихъ операхъ: «Peter Schmoll» и «Abu Hassan». Увертюра къ «Фаусту» Шпора, съ мотивами, почерпнутыми изъ оперы, сдѣлалась установленной нормой для позднѣйшихъ увертюръ Вебера [7]. Лучшая рецензія Вебера [8] изъ всѣхъ, написанныхъ въ Прагѣ, посвящена разбору оперы Гофмана «Ундина» (25 декабря 1816 г.) [9].

Хотя въ Прагѣ Веберъ сблизился съ романтиками Людвигомъ Тикомъ и Брентано, едва не побудившими его написать оперу «Tannhäuser», но Веберу не нравилось пребываніе въ Прагѣ и, когда онъ бралъ отпускъ, то уѣзжалъ изъ нея. Большую часть лѣта 1814 г. Веберъ провелъ въ Берлинѣ, гдѣ жители были охвачены національнымъ воодушевленіемъ, вызваннымъ освобожденіемъ отъ ига Наполеона. Плодомъ этого патріотическаго энтузіазма, которымъ было

---

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39. Такія объяснительныя статьи къ произведеніямъ, предназначеннымъ къ исполненію, Веберъ продолжалъ писать и по переѣздѣ изъ Праги въ Дрезденъ (ibid. S. 39). W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 J.». Leipzig 1887. Bd. II. S. 359.

[6] Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Band. III. S. 101—103. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39, 101, прим. 28.

[7] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39.

[8] Ibid. S. 39.

[9] Эрнстъ-Теодоръ-Амадей (собственно Вильгельмъ) Гофманъ, типичный романтическій писатель, авторъ фантастическихъ разсказовъ, страстно любилъ музыку и продолжительное время былъ профессіональнымъ музыкантомъ. О немъ см. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901 г., стр. 389.

преисполнено и сердце Вебера, явились пѣсни на «Leyer und Schwert» Кёрнера [10]. Изъ нихъ четыре написаны для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано [11], а шесть для четырехъ мужскихъ голосовъ безъ аккомпанимента [12]. Позже (въ ноябрѣ 1816 г.) Веберъ написалъ одиннадцатую пѣсню изъ «Leyer und Schwert» Кёрнера: «Düst're Harmonien hör'ich klingen» [13], для которой частью сочинилъ новую музыку, а частью воспользовался композиціями павшаго героя-патріота [14].

Изъ пѣсенъ, написанныхъ для 4-хголоснаго мужского хора, особенно замѣчательны: «Lützows wilde Jagd», «Das Schwertlied» и «Gebet vor der Schlacht». Онѣ представляютъ недосягаемые образцы патріотическихъ пѣсенъ и произвели громадное впечатлѣніе, когда впервые были исполнены въ Прагѣ 6 января 1815 г., которое можно сравнить лишь съ эффектомъ «Wacht am Rhein» въ 1870 г. [15]. Хоръ «Gebet vor der Schlacht» вмѣстѣ съ «Leise, leise, fromme Weise» во «Фрейшюцѣ» представляютъ самое искреннее выраженіе религіознаго настроенія автора [16]. Изъ четырехъ пѣсенъ этого цикла, написанныхъ для пѣнія съ аккомпаниментомъ, «Der Abschied vom Leben» отличается глубокимъ чувствомъ и представляетъ образецъ мастерства, которое обнаружилъ Веберъ, положивъ на музыку текстъ, имѣющій форму сонета [17]. Но самая значительная по своему возвышенному настроенію пѣсня «Gebet während der Schlacht». Она представляетъ скорѣе музыкальную декламацію, написанную въ драматическомъ стилѣ, съ аккомпаниментомъ, представляющимъ высоко-художественную звуковую картину сраженія [18].



Карикатура на Вебера. Съ рис. въ краскахъ въ королевской библіотекѣ въ Берлинѣ.

Эти патріотическія пѣсни Вебера тотчасъ вытѣснили подобныя произведенія Берн. Ансельма Вебера, Метфесселя, Гиммеля и др. и сдѣлали имя своего автора чрезвычайно популярнымъ [19].

Къ патріотическимъ произведеніямъ Вебера принадлежитъ также кантата «Kampf und Sieg». Она была написана въ 1815 г. въ Мюнхенѣ подъ впечатлѣніемъ извѣстія о побѣдѣ при Белль-Альянсѣ, возбудившаго у всѣхъ жителей патріотическій энтузіазмъ [20]. Объ этомъ сочиненіи самъ авторъ

---

[10] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 40.

[11] Ibid. S. 40, 143.

[12] Ibid. S. 40, 143.

[13] Ibid. S. 40.

[14] Ibid. S. 41.

[15] Ibid. S. 41. Патріотическій гимнъ «Die Wacht am Rhein», текстъ котораго написанъ Максомъ Шнекенбургеромъ (умершимъ въ 1849 г.), сочиненъ дирижеромъ Liedertafel'я и хорового общества въ Крефельдѣ, Карломъ Вильгельмомъ въ 1854 г. Ранѣе, въ 1842 г., этотъ текстъ былъ положенъ на музыку бернскимъ органистомъ Венделемъ (Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 240).

[16] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 40.

[17] Ibid. S. 40.

[18] Ibid. S. 41,

[19] Ibid. S. 41.

[20] Ibid. S. 41.

пишетъ въ «Ansichten bei Composition der Cantate — Kampf und Sieg» [21]. Имѣя въ виду достиженіе драматическаго эффекта, авторъ отбросилъ всевозможныя украшенія, длинныя, выработанныя музыкальныя формы, какъ, напримѣръ, аріи. Для характеристики отдѣльныхъ національностей, принимавшихъ участіе въ сраженіи, послужили автору національные гимны и пѣсни. Народы и воины представлены хоромъ, а сольные номера посвящены аллегорическимъ лицамъ: Вѣрѣ, Надеждѣ и Любви, поющимъ между большими инструментальными и хоровыми номерами речитативы и маленькіе терцеты общаго созерцательнаго характера. Колоритная оркестровая картина (D-moll), представляющая большой успѣхъ въ сравненіи съ предыдущими произведеніями Вебера и могущая имѣть самостоятельное значеніе какъ бы симфонической поэмы, открываетъ битву. Кичливо раздается въ духовыхъ инструментахъ «Ah, ça ira», какъ бы намекая на побѣду французовъ. Но слышатся прусскіе охотничьи сигналы, усталые и упавшіе духомъ воины снова мужаются и привѣтствуютъ прусскихъ союзниковъ мелодіей изъ «Lützows Jagd» (см. стр. 281), которая съ геніальнымъ мастерствомъ вплетена въ эту кантату. Съ новою силою возобновляется битва. Маршъ на «Ah, ça ira» мнящихъ себя побѣдителями французовъ заглушается криками «ура» и побѣдною пѣснею «Heil dir im Siegerkranz» [22]. Веберъ поставилъ себѣ задачею: «Соединить отчетливо разграниченныя контрастирующія части безъ театральныхъ вспомогательныхъ средствъ» [23] и эту задачу выполнилъ мастерски. Заканчивается эта кантата хоромъ и сольнымъ квартетомъ, исполняющимъ фугу съ хораломъ, представляющую импозантный финалъ этого произведенія [24]. Если пѣсни Вебера на слова «Leyer und Schwert» Кёрнера имѣютъ вмѣстѣ съ патріотическимъ еще непреходящее художественное значеніе, то кантата «Kampf und Sieg», текстъ которой написанъ мюнхенскимъ поэтомъ и актеромъ Вольбрюкомъ, какъ и «Schlacht bei Vittoria» Бетховена, имѣла только временный, мимолетный успѣхъ, обусловленный возбужденіемъ національнаго чувства [25]. Эта кантата была исполнена въ первый разъ въ Прагѣ 22 декабря 1815 г. и съ еще большимъ успѣхомъ въ Берлинѣ 18 и 23 іюня того же года [26].

Къ патріотическимъ произведеніямъ, написаннымъ Веберомъ въ Прагѣ, относятся двѣ вставки къ пьесѣ Gutitz'а «Die Schlacht bei Leipzig» [27].

Ко времени пребыванія Вебера въ Прагѣ (а именно: къ 1813 г.) [28] относятся также слѣдующія его пѣсни: «Sind es Schmerzen, sind es Freuden», отличающаяся кипучею страстностью, «Unbefangenheit» и «Reigen». Объ «Unbefangenheit» Спитта замѣчаетъ, что эта пѣсня, «по своей яркой характерности и лукавой искренности представляетъ нѣчто совершенно новое въ нѣ-

[21] Max von Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Bd. III. S. 94—99. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41, 108, прим. 30.
[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41—42.
[23] Ibid. S. 42.
[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 42.
[25] Ibid. S. 41.
[26] Ibid. S. 42.
[27] Ibid. S. 42.
[28] Ibid. S. 43.

мецкой музыкѣ»[29]; о «Reigen» названный писатель говоритъ, что «она изображаетъ настоящую сѣверо-германскую крестьянскую ярмарку: на переднемъ планѣ вертящаяся, ликующая пара, въ глубинѣ деревенскіе музыканты [illegible], въ большей части фальшиво, на смычковыхъ и духовыхъ инструментахъ»[30] — и заключаетъ въ себѣ массу драматической [illegible] и безыскусственного комизма[31]. Противоположность этимъ пѣснямъ [illegible] реализма представляетъ пѣсня [illegible] кими [illegible] нѣжная любовная пѣсня «Die Holdseligen sonder Wank»[32]. В качествѣ добавочного номера для пьесы Castelli «Diana von [illegible]» Веберъ написалъ романсъ «Ein König einst gefangen [illegible]» [illegible] лодіей ко opare [illegible] ствіи воспользовался [illegible] обработки оперы [illegible] (см. стр. 268). [illegible] кихъ шедевровъ [illegible] это время (1818 г.)[33] [illegible] жать пѣсни: «Ach [illegible] zu dieser Stund», [illegible] nen», «Die freien [illegible]» vier Temperamente [illegible] der Geliebten». [illegible] данатахъ Вебере [illegible] пѣснями свидѣтельствуетъ «Trari ro! der Sommer [illegible]» «S'is nichts mit den [illegible]», «Ich hab mir eine [illegible]»[35]. Самое забавное изъ [illegible] ныхъ произведеній [illegible] «[illegible] geht es in Schwäbelputz-Häusel». Текстъ [illegible] «Büsching» und von

---

[29] Ph. Spitta. «[illegible]» [illegible] «C.-M. v. Weber» [illegible]

[30] Ibid. S. 284.

[31] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1889. S. 42.

[32] Ibid. S. 42—43.

[33] Ibid. S. 43

[34] Ibid. S. 113.

[35] Ibid. S. 43. Эта пѣсня имѣетъ соотношеніе съ «Mein Shatz ist auf der Wanderschaft» (ibid., S. 43, 54).

[36] Это латинское слово означаетъ «все, что угодно». Такъ назывались въ XVI—XVII в. пестрыя [illegible] источнымъ [illegible] мелодіи, звукоподражанія и т. п. Другой видъ Quodlibet'а— сходный съ попурри, получался отъ юмористическаго нанизыванія отрывковъ изъ разнообразныхъ извѣстныхъ композицій (мотетовъ, мадригаловъ, хораловъ, chansons и пр.). Въ XVIII в. встрѣчаются также Quodlibet'ы для пѣнія, написанные по образцу итальянскихъ инструментальныхъ сочиненій и канцонъ (Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. Подъ ред. Ю. Энгеля 1901, стр. 613).

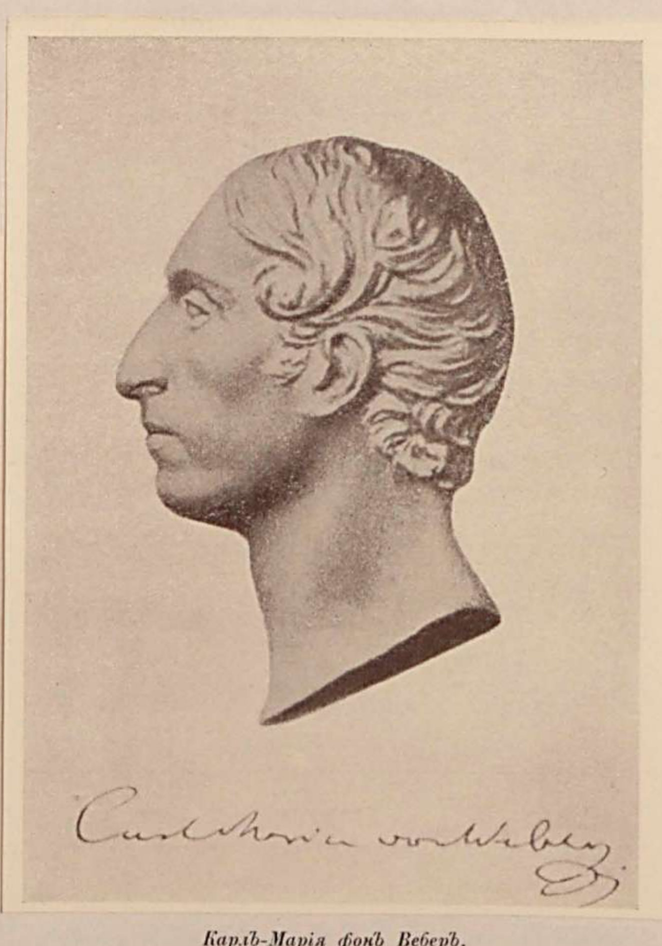
пишетъ въ «Ansichten bei Composition der Cantate — Kampf und Sieg» [21]. Имѣя въ виду достиженіе драматическаго эффекта, авторъ отбросилъ всевозможныя украшенія, длинныя, выработанныя музыкальныя формы, какъ, напримѣръ, аріи. Для характеристики отдѣльныхъ національностей, принимавшихъ участіе въ сраженіи, послужили автору національные гимны и пѣсни. Народы и воины представлены хоромъ, а сольные номера посвящены аллегорическимъ лицамъ: Вѣрѣ, Надеждѣ и Любви, поющимъ между большими инструментальными и хоровыми номерами речитативы и маленькіе терцеты общаго созерцательнаго характера. Колоритная оркестровая картина (D-moll), представляющая большой успѣхъ въ сравненіи съ предыдущими произведеніями Вебера и могущая имѣть самостоятельное значеніе какъ бы симфонической поэмы, открываетъ битву. Кичливо раздается въ духовыхъ инструментахъ «Ah, ça ira», какъ бы намекая на побѣду французовъ. Но слышатся прусскіе охотничьи сигналы, усталые и упавшіе духомъ воины снова мужаются и привѣтствуютъ прусскихъ союзниковъ мелодіей изъ «Lützows Jagd» (см. стр. 281), которая съ геніальнымъ мастерствомъ вплетена въ эту кантату. Съ новою силою возобновляется битва. Маршъ на «Ah, ça ira» мнящихъ себя побѣдителями французовъ заглушается криками «ура» и побѣдною пѣснею «Heil dir im Siegerkranz» [22]. Веберъ поставилъ себѣ задачею: «Соединить отчетливо разграниченныя контрастирующія части безъ театральныхъ вспомогательныхъ средствъ» [23] и эту задачу выполнилъ мастерски. Заканчивается эта кантата хоромъ и сольнымъ квартетомъ, исполняющимъ фугу съ хораломъ, представляющую импозантный финалъ этого произведенія [24]. Если пѣсни Вебера на слова «Leyer und Schwert» Кёрнера имѣютъ вмѣстѣ съ патріотическимъ еще непреходящее художественное значеніе, то кантата «Kampf und Sieg», текстъ которой написанъ мюнхенскимъ поэтомъ и актеромъ Вольбрюкомъ, какъ и «Schlacht bei Vittoria» Бетховена, имѣла только временный, мимолетный успѣхъ, обусловленный возбужденіемъ національнаго чувства [25]. Эта кантата была исполнена въ первый разъ въ Прагѣ 22 декабря 1815 г. и съ еще большимъ успѣхомъ въ Берлинѣ 18 и 23 іюня того же года [26].

Къ патріотическимъ произведеніямъ, написаннымъ Веберомъ въ Прагѣ, относятся двѣ вставки къ пьесѣ Gutitz'а «Die Schlacht bei Leipzig» [27].

Ко времени пребыванія Вебера въ Прагѣ (а именно: къ 1813 г.) [28] относятся также слѣдующія его пѣсни: «Sind es Schmerzen, sind es Freuden», отличающаяся кипучею страстностью, «Unbefangenheit» и «Reigen». Объ «Unbefangenheit» Спитта замѣчаетъ, что эта пѣсня, «по своей яркой характерности и лукавой искренности представляетъ нѣчто совершенно новое въ нѣ-

[21] Max von Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Bd. III. S. 94—99. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41, 108, прим. 30.
[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41—42.
[23] Ibid. S. 42.
[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 42.
[25] Ibid. S. 41.
[26] Ibid. S. 42.
[27] Ibid. S. 42.
[28] Ibid. S. 43.

мецкой музыкѣ» [29]; о «Reigen» названный писатель говоритъ, что «она изображаетъ настоящую сѣверо-германскую крестьянскую ярмарку: на переднемъ планѣ вертящаяся, ликующая пара, въ глубинѣ деревенскіе музыканты, играющіе, по большей части фальшиво, на смычковыхъ и духовыхъ инструментахъ» [30] — и заключаетъ въ себѣ массу драматической силы и безыскусственнаго комизма [31]. Противоположность этимъ пѣснямъ, полнымъ реализма, представляетъ нѣсколькими днями позже сочиненная нѣжная любовная пѣсня «Der Holdseligen sonder Wank» [32]. Въ качествѣ добавочнаго номера для пьесы Castelli «Diana von Poitiers» Веберъ написалъ романсъ «Ein König einst gefangen sass», мелодіей ко ораго Лангеръ впослѣдствіи воспользовался для своей обработки оперы «Сильвана» [33] (см. стр. 268). Къ числу маленькихъ шедевровъ, возникшихъ въ это время (1816 г.) [34], принадлежатъ пѣсни: «Ach wär ich doch zu dieser Stund», «Die Gefangenen», «Die freien Sänger» и «Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten». О прилежныхъ занятіяхъ Вебера народными пѣснями свидѣтельствуютъ: «Tra ri ro! der Sommer, der ist do», «S'is nichts mit den alten Weibern», «Ich hab mir eins erwählet» [35]. Самое забавное изъ этихъ народныхъ произведеній представляетъ Quodlibet [36]: «Se geht es in Schnützelputz-Häusel». Текстъ этого произведенія заимствованъ изъ «Büschings und von



Карлъ-Марія фонъ Веберъ.

---

[29] Ph. Spitta, «Zur Musik». Sechzehn Aufsätze. «C.-M. v. Weber». 1886. S. 284.

[30] Ibid. S. 284.

[31] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1889. S. 42.

[32] Ibid. S. 42—43.

[33] Ibid. S. 43

[34] Ibid. S. 113.

[35] Ibid. S. 43. Эта пѣсня имѣетъ соотношеніе съ «Mein Shatz ist auf der Wanderschaft» (ibid., S. 43, 54).

[36] Это латинское слово означаетъ «все, что угодно». Такъ назывались въ XVI—XVII в. пестрыя вокальныя произведенія, въ которыхъ шуточнымъ образомъ смѣшивались всевозможныя мелодіи, звукоподражанія и т. п. Другой видъ Quodlibet'a— сходный съ попурри, получался отъ юмористическаго нанизыванія отрывковъ изъ разнообразныхъ извѣстныхъ композицій (мотетовъ, мадригаловъ, хораловъ, chansons и пр.). Въ XVIII в. встрѣчаются также Quodlibet'ы для пѣнія, написанные по образцу итальянскихъ инструментальныхъ сочиненій и канцонъ (Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. Подъ ред. Ю. Энгеля 1901, стр. 613).

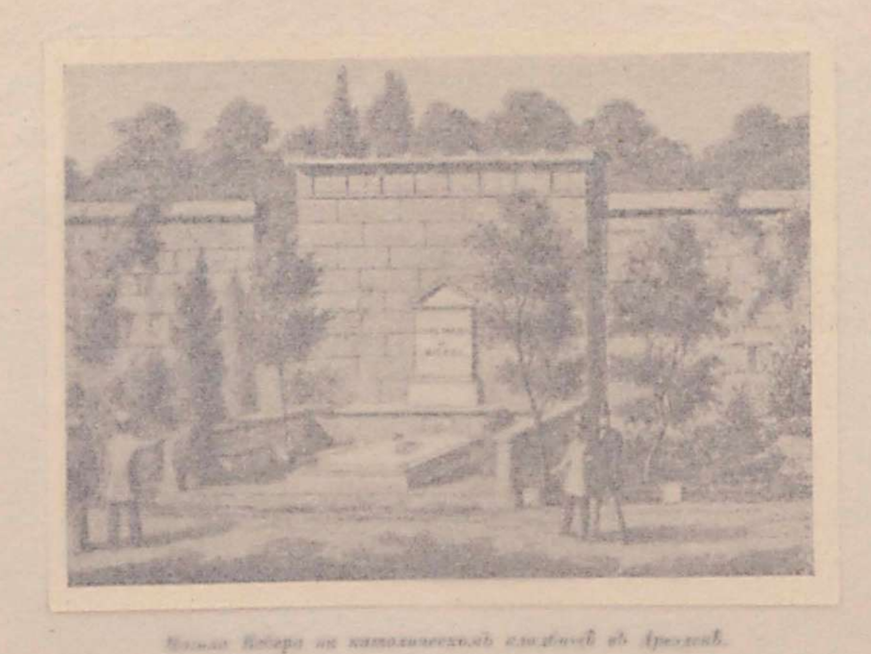
der Hagens deutschen Volksliedern». Сначала Веберъ положилъ этотъ текстъ на два голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, но названное произведеніе появилось также и для одного голоса [37].

Въ это же время Веберъ занимался и инструментальною музыкой. Къ 1813 г. относится переработка написаннаго для альта (см. стр. 264) «Andante und Rondo ongarese» для фагота (ор. 35) и передѣлка (въ 1815 г.) Концертино для валторны (ор. 45), написаннаго еще въ 1806 г. (см. стр. 262). Въ 1815 г. Веберъ написалъ «Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell in B-dur» ор. 34. Этотъ квинтетъ представляетъ, не камерное сочиненіе, а скорѣе концертъ для кларнета, съ сопровожденіемъ смычковаго квартета [38]. «Grand Duo concertant für Pianoforte und Clarinette in Es-dur» (1816 г.) имѣетъ обѣ партіи фортепіано и кларнета одинаково развитыя въ первой и послѣдней части, а во второй, кларнетъ является сольнымъ инструментомъ, для котораго фортепіано играетъ по большей части лишь сопровожденіе [39]. Сочиненія для оркестровыхъ инструментовъ помогли Веберу достигнуть того современнаго оркестроваго стиля, который съ такимъ блескомъ обнаружился въ партитурѣ его «Фрейшюца» [40].

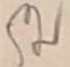
Для фортепіано Веберъ написалъ въ 1815 г. варіаціи на русскую тему (Variationen für Pianoforte üb. «Schöne Minka»), ор. 40 [41], а въ 1816 Divertimento für Pianoforte und Guitarre, ор. 38 [42]. Къ тому же 1816 г. относятся сонаты для фортепіано As-dur, ор. 39, и D-moll, ор. 49 [43]. Изъ нихъ первая представляетъ одинъ изъ величайшихъ шедевровъ романтической инструментальной музыки, благодаря богатству интересныхъ музыкальныхъ мыслей, замкнутости и сжатости формы, красочной мелодичности и смѣлой ритмикѣ. Оттого эта соната не забыта и до сихъ поръ исполняется въ концертахъ [44]. Рѣже слышится D-moll'-ная (ор. 49), состоящая не изъ 4-хъ, а изъ 3-хъ частей, задуманная въ менѣе широкомъ масштабѣ, чѣмъ As-dur'ная, въ сравненіи съ которой, впрочемъ, D-moll'ная имѣетъ преимущество въ томъ, что написана проще и яснѣе, и голосоведеніе въ ней строже [45].



[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43.
[38] Ibid. 43.
[39] Ibid. S. 44.
[40] Ibid. S. 44.
[41] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 44, 112.
[42] Ibid. S. 44, 112.
[43] Ibid. S. 44, 111.
[44] Ibid. S. 44—45.
[45] Ibid. S. 45.



Могила Вебера на католическомъ кладбищѣ въ Дрезденѣ.



V.

А Пасхѣ 1816 г. Веберъ подалъ въ отставку и уѣхалъ изъ Праги въ Берлинъ, гдѣ былъ помолвленъ съ пѣвицей Каролиной Брандтъ [1], исполнявшей съ особеннымъ успѣхомъ роль Сильваны при первой постановкѣ этой оперы [2],—роль, требующую не одного только виртуознаго пѣнія, какъ итальянскія оперы, но содержащую въ себѣ серьезныя мимическія задачи [3]. Кромѣ того, музыкальная подготовка г-жи Веберъ оказалась столь значительной, что она иногда помогала своему мужу совѣтами въ его сочиненіяхъ [4]. На Рождествѣ въ томъ же 1816 г. Веберъ получилъ мѣсто придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ [5], куда прибылъ 17 января 1817 г. [6], чтобы взять на себя организацію вновь основанной нѣмецкой оперы (1816 г.) [7]. Въ Дрезденѣ безраздѣльно царила итальянская опера. На ея сторонѣ былъ дворъ и высшій кругъ общества [8]. Веберъ былъ приглашенъ на постъ капельмейстера нѣмецкой оперы [9], открытіе которой являлось лишь уступкой требованіямъ времени [10]. Вступивъ въ исполненіе своей должности, онъ помѣстилъ въ «Abendzeitung» статью

---

[1] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46. Свадьба Вебера съ Каролиной Брандтъ состоялась въ Берлинѣ 4 ноября 1817 г. (Max von Weber, «C.-M. v. Weber» Ein Lebensbild. Leipzig 1864. Bd. I, S. 536—537. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46).

[2] Ibid. S. 20, 46.

[3] Ibid. S. 20.

[4] Ibid. S. 50.

[5] Ibid. S. 46.

[6] Ibid. S. 47.

[7] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211.

[8] H. Germann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 47.

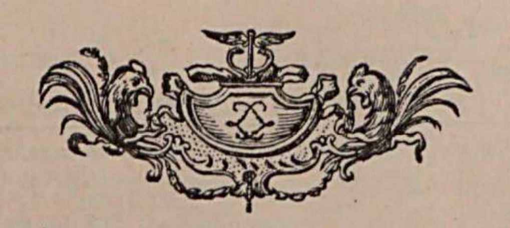
[9] Ibid. S. 46, 47.

[10] Ibid. S. 47.

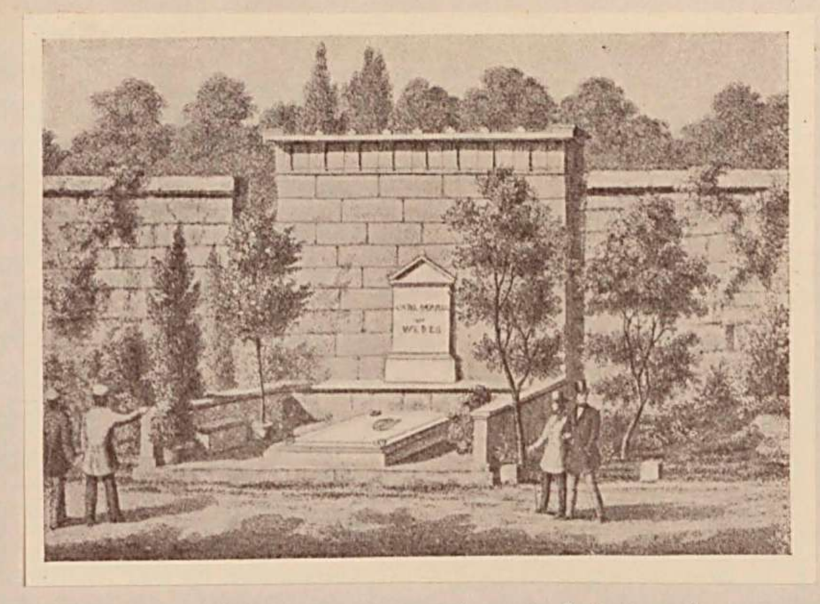
der Hagens deutschen Volksliedern». Сначала Веберъ положилъ этотъ текстъ на два голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, но названное произведеніе появилось также и для одного голоса [37].

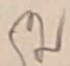
Въ это же время Веберъ занимался и инструментальною музыкой. Къ 1813 г. относится переработка написаннаго для альта (см. стр. 264) «Andante und Rondo ongarese» для фагота (op. 35) и передѣлка (въ 1815 г.) Концертино для валторны (op. 45), написаннаго еще въ 1806 г. (см. стр. 262). Въ 1815 г. Веберъ написалъ «Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell in B-dur» op. 34. Этотъ квинтетъ представляетъ, не камерное сочиненіе, а скорѣе концертъ для кларнета, съ сопровожденіемъ смычковаго квартета [38]. «Grand Duo concertant für Pianoforte und Clarinette in Es-dur» (1816 г.) имѣетъ обѣ партіи фортепіано и кларнета одинаково развитыя въ первой и послѣдней части, а во второй, кларнетъ является сольнымъ инструментомъ, для котораго фортепіано играетъ по большей части лишь сопровожденіе [39]. Сочиненія для оркестровыхъ инструментовъ помогли Веберу достигнуть того современнаго оркестроваго стиля, который съ такимъ блескомъ обнаружился въ партитурѣ его «Фрейшюца» [40].

Для фортепіано Веберъ написалъ въ 1815 г. варіаціи на русскую тему (Variationen für Pianoforte üb. «Schöne Minka»), op. 40 [41], а въ 1816 Divertimento für Pianoforte und Guitarre, op. 38 [42]. Къ тому же 1816 г. относятся сонаты для фортепіано As-dur, op. 39, и D-moll, op. 49 [43]. Изъ нихъ первая представляетъ одинъ изъ величайшихъ шедевровъ романтической инструментальной музыки, благодаря богатству интересныхъ музыкальныхъ мыслей, замкнутости и сжатости формы, красочной мелодичности и смѣлой ритмикѣ. Оттого эта соната не забыта и до сихъ поръ исполняется въ концертахъ [44]. Рѣже слышится D-moll'-ная (op. 49), состоящая не изъ 4-хъ, а изъ 3-хъ частей, задуманная въ менѣе широкомъ масштабѣ, чѣмъ As-dur'ная, въ сравненіи съ которой, впрочемъ, D-moll'ная имѣетъ преимущество въ томъ, что написана проще и яснѣе, и голосоведеніе въ ней строже [45].



[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43.
[38] Ibid. 43.
[39] Ibid. S. 44.
[40] Ibid. S. 44.
[41] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 44, 112.
[42] Ibid. S. 44, 112.
[43] Ibid. S. 44, 111.
[44] Ibid. S. 44—45.
[45] Ibid. S. 45.





Могила Вебера на католическомъ кладбищѣ въ Дрезденѣ.

V.



НА Пасхѣ 1816 г. Веберъ подалъ въ отставку и уѣхалъ изъ Праги въ Берлинъ, гдѣ былъ помолвленъ съ пѣвицей Каролиной Брандтъ [1], исполнявшей съ особеннымъ успѣхомъ роль Сильваны при первой постановкѣ этой оперы [2],—роль, требующую не одного только виртуознаго пѣнія, какъ итальянскія оперы, но содержащую въ себѣ серьезныя мимическія задачи [3]. Кромѣ того, музыкальная подготовка г-жи Веберъ оказалась столь значительной, что она иногда помогала своему мужу совѣтами въ его сочиненіяхъ [4]. На Рождествѣ въ томъ же 1816 г. Веберъ получилъ мѣсто придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ [5], куда прибылъ 17 января 1817 г. [6], чтобы взять на себя организацію вновь основанной нѣмецкой оперы (1816 г.) [7]. Въ Дрезденѣ безраздѣльно царила итальянская опера. На ея сторонѣ былъ дворъ и высшій кругъ общества [8]. Веберъ былъ приглашенъ на постъ капельмейстера нѣмецкой оперы [9], открытіе которой являлось лишь уступкой требованіямъ времени [10]. Вступивъ въ исполненіе своей должности, онъ помѣстилъ въ «Abendzeitung» статью

---

[1] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46. Свадьба Вебера съ Каролиной Брандтъ состоялась въ Берлинѣ 4 ноября 1817 г. (Max von Weber, «C.-M. v. Weber» Ein Lebensbild. Leipzig 1864. Bd. I, S. 536—537. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46).

[2] Ibid. S. 20, 46.

[3] Ibid. S. 20.

[4] Ibid. S. 50.

[5] Ibid. S. 46.

[6] Ibid. S. 47.

[7] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211.

[8] H. Germann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 47.

[9] Ibid. S. 46, 47.

[10] Ibid. S. 47.

«An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens» [11], въ которой намѣчалъ свои художественныя цѣли: «Художественныя формы всѣхъ остальныхъ народовъ издавна опредѣлились болѣе, чѣмъ у нѣмцевъ. Но лишь въ нѣкоторомъ отношенiи итальянцы и французы создали себѣ удовлетворяющую ихъ оперу. Иначе дѣло обстоитъ у нѣмца. Ему, любознательному, вѣчно стремящемуся къ дальнѣйшему развитiю, свойственно перенимать лучшее у остальныхъ народовъ. Но онъ повсюду захватываетъ глубже. Тамъ, гдѣ другiе обращаютъ вниманiе лишь на чувственное наслажденiе отдѣльныхъ лицъ, онъ желаетъ создать законченное художественное произведенiе, въ которомъ всѣ части сливаются въ одно прекрасное цѣлое» [12]. Въ этихъ словахъ, написанныхъ въ 1817 г., предвосхищается «Kunstwerk der Zukunft» Р. Вагнера и его идея о слiянiи музыкальной драмы съ остальными искусствами, насколько они могутъ содѣйствовать сценическому представленiю [13].

Въ распоряженiи Вебера находилась прекрасная капелла, но актеры и пѣвицы нѣмецкаго театра отнюдь не могли сравниться съ превосходными силами итальянской оперы. Веберъ ввелъ строгую дисциплину и требовалъ изумившаго всѣхъ безусловнаго повиновенiя. Онъ добивался приглашенiя выдающихся нѣмецкихъ пѣвцовъ, заботился объ образованiи хорошаго хора подъ руководствомъ знаменитаго учителя пѣнiя Iоганнеса Микша, ходатайствовалъ о приглашенiи хорового репетитора и танцмейстера для обученiя пѣвцовъ и пѣвицъ мимикѣ и, вмѣсто дирижированiя рукою за фортепiано, сталъ управлять исполненiемъ дирижерскимъ жезломъ [14].

Черезъ 17 дней по вступленiи въ должность капельмейстера Веберъ съ большимъ успѣхомъ дирижировалъ «Iосифомъ» Мегюля. Точно также снискалъ Веберъ благосклонное отношенiе короля и публики постановкой многихъ другихъ нѣмецкихъ и французскихъ оперъ, какъ, напримѣръ: «Das Hausgesinde» Фишера, «Fanchon» Гиммеля, «Helena» Мегюля, «Жанъ Парижскiй» Буальдье, «Лотерейный билетъ» Изуара, «Raoul Barbe Bleue» Гретри, «Das Waisenhaus» Вейгля [15].

Кромѣ своихъ капельмейстерскихъ обязанностей въ нѣмецкой оперѣ, Веберъ долженъ былъ часто дирижировать и въ итальянской, во время отсутствiя дирижера Морлакки, завѣдывать музыкальной частью въ придворной католической церкви и писать разныя произведенiя по случаю дворцовыхъ празднествъ [16]. Между этими многочисленными сочиненiями обращаетъ на себя вниманiе «Jubelouverture» [17], написанная въ 1818 г. [18]. Хотя эта

---

[11] M. v. Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Bd. III. S. 126 u. ff. Редакторами «Abendzeitung» были Фридрихъ Киндъ, авторъ либретто «Фрейшюца», и Теодоръ Винклеръ (H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.)

[12] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 48.

[13] Ibid. S. 48.

[14] Ibid. S. 48—49.

[15] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 49.

[16] Ibid. S. 49. Такъ, напримѣръ, Веберъ написалъ по поводу свадьбы племянницы короля, принцессы Марiи-Анны, кантату въ 1817 г., «L'Accoglienza», музыка которой частью вошла въ оперу «Оберонъ» (Ibid. S. 50, 94, 114).

[17] Ibid. S. 49.

[18] Ibid. S. 111.

увертюра включена въ фортепіанное переложеніе «Jubelcantate» (op. 58), но она написана какъ самостоятельное сочиненіе (op. 59) по поводу 50-лѣтія правленія короля Фридриха-Августа I [19], послѣ того какъ предназначавшаяся для этого торжества «Jubel-Cantate» не была одобрена [20]. Такъ какъ эта увертюра должна была быть готовой къ сроку, то была написана въ нѣсколько дней (отъ 2-го до 11-го сентября 1818 г.). Спѣшность работы заставила автора включить въ эту увертюру часть квинтета изъ своей оперы «Rübezahl» (см. стр. 266), написанной 14 лѣтъ тому назадъ [21]. По содержанію и формѣ эта увертюра можетъ быть поставлена на ряду съ лучшими увертюрами Вебера: къ «Фрейшюцу», «Эвріантѣ» и «Оберону». Во всей нѣмецкой музыкальной литературѣ съ «Jubelouverture» Вебера, по выраженію національнаго торжества, могутъ сравниться лишь «Kaisermarsch» Р. Вагнера и «Triumphlied» Брамса [22].

Въ 1818 г. [23] Веберъ написалъ мессу Es-dur (op. 75), для которой, по желанію короля, сочинилъ нѣсколькими днями позже «Offertorium»,—виртуозную пьесу, предназначенную для сопрано Сассароли. Годомъ позже [24] написана Веберомъ, въ ознаменованіе золотой свадьбы королевской четы месса G-dur (op. 76). Мессы Вебера [25] заключаютъ въ себѣ много театральнаго элемента, несмотря на то, что авторъ искусно пользуется въ нихъ полифоніей, играющей, впрочемъ, скорѣе роль внѣшняго аксессуара, чѣмъ одушевляющаго и оживляющаго элемента. Однако, нѣкоторые номера, въ особенности первой мессы, могутъ быть причислены къ лучшимъ образцамъ новѣйшей церковной музыки, какъ, напримѣръ: Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei [26].

Къ этому періоду творчества Вебера принадлежатъ слѣдующія произведенія для пѣнія: «Hold ist der Cyanenkranz» [27] (1817 г.) для 4-хъ сольныхъ голосовъ и хора, — сочиненіе, предназначенное для праздничнаго драматическаго представленія (Festspiel) Кинда: «Der Weinberg an der Elbe». Аккомпаниментъ въ этомъ произведеніи Вебера нѣсколько напоминаетъ фигуру, въ сопровожденіи пѣсни Шуберта «Auf dem Wasser zu singen» [28]. «Schmückt das Haus mit grünen Reisern» [29]—хоръ, написанный въ 1818 г. [30], получившій такое же распространеніе и достигнувшій такой же популярности, какъ «Lützows wilde Jagd» [31], и «Schwertlied» (см. стр. 281). Въ 1819 г. написаны три мужскіе хора безъ аккомпанимента [32]. Къ народнымъ пѣснямъ принадлежатъ: «Weine, weine nur nicht», «Wenn ich ein Vöglein wäre» (1818), «Mein Schatz ist auf der Wanderschaft» [33]. Послѣдняя пѣсня

---

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 52.
[20] Ibid. S. 51—52.
[21] Ibid. S. 18, 52.
[22] Ibid. S. 52.
[23] Ibid. S. 114.
[24] Ibid. S. 114.
[25] Ibid. S. 53.
[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 53. (Cp. Allekotte, «C.-M. v. Webers Messen» Bonn. 1913).
[27] Ibid. S. 115.
[28] Ibid. S. 53.
[29] Ibid. S. 53.
[30] Ibid. S. 114.
[31] Ibid. S. 53.
[32] Ibid. S. 53.
[33] Ibid. S. 53—54, 113.

имѣетъ соотношеніе, какъ по словамъ, такъ и по тональностямъ съ пѣснею «Ich hab mir eins erwählet» [34] (см. стр. 283). Народная пѣсня «Mein Schatzerl ist hübsch» (1818 г.) полна южно-германскаго юмора [35]. Романсъ «Alkanzor und Zaide» съ аккомпаниментомъ гитары (1818 г.) былъ предназначенъ въ качествѣ вставного номера для пьесы Кинда «Nachtlager in Grenada». Для этого романса Веберъ воспользовался подлинной испанской мелодіей изъ сборника испанскихъ пѣсенъ, привезенныхъ профессоромъ Гассе изъ Испаніи въ Дрезденъ для альманаха Кинда. Эта испанская мелодія была весьма кстати въ романсѣ, предназначенномъ для драмы Кинда съ испанскимъ сюжетомъ [36]. Въ «Keine Lust ohn' treues Lieben» (1819 г.) Веберъ обнаружилъ свое мастерство музыкальной обработкой стихотворной формы тріолета [37]. «Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen» (1819 г.) представляетъ собою перлъ веберовской лирики [38]. «Elfenlied» (1819 г.) — пѣсня геніальная по характеристичности своей демонической прелести [39].

Къ 1817 г. относятся варіаціи на цыганскую пѣсню (ор. 55), а къ 1819 г. тріо для фортепіано, флейты и віолончели [40] (ор. 63). Эти произведенія слѣдуетъ признать стоящими значительно ниже «Восьми пьесъ для фортепіано въ 4 руки» (ор. 60), написанныхъ въ 1818 и 1819 г.г. [41]. Одной изъ этихъ пьесъ, обозначенной «Alla Siciliana», Веберъ воспользовался для танцовальной музыки въ трагедіи Gehe: «Heinrich IV von Frankreich» [42]. Въ 7-мъ номерѣ этого сборника слышится маршъ, въ которомъ фортепіано удачно подражаетъ валторнамъ, свидѣтельствуя объ умѣньѣ Вебера извлекать изъ фортепіано оркестровые эффекты [43]. Этими пьесами Веберъ закончилъ свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, въ области которыхъ онъ возвышается почти до уровня, достигнутаго Францомъ Шубертомъ [44].

Для фортепіано въ двѣ руки Веберъ написалъ въ 1819 г.: «Rondo brillante» (ор. 52), «Polacca brillante» (ор. 72) и «Aufforderung zum Tanz» (ор. 64) [45]. Рондо, несмотря на заключенные въ немъ быстрые пассажи, отличается спокойнымъ характеромъ и производитъ впечатлѣніе не столько своею виртуозностью, сколько чисто-музыкальными достоинствами [46]. Наоборотъ, «Polacca» — специфически виртуозная пьеса. Она очень эффектна, въ особенности въ блестящей передѣлкѣ Листа, который присоединилъ къ ней, въ качествѣ вступленія, Largo изъ Полонеза ор. 21, написаннаго

[34] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43, 54, 108 (прим. 35). Ср. Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 223—224.

[35] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[36] Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 238. Kind, «Freischützbuch». S. 96. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 108.

[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[38] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[39] Ibid. S. 54, 113.

[40] Ibid. S. 54, 111, 112.

[41] Ibid. S. 54, 112.

[42] Ibid. S. 54.

[43] Ibid. S. 54.

[44] Ibid. S. 54.

[45] Ibid. S. 54, 112.

[46] Ibid. S. 54.

еще въ 1808, г. [47], и оркестровый аккомпаниментъ [48]. «Die Aufforderung zum Tanz»—одно изъ самыхъ оригинальныхъ произведенiй Вебера въ области фортепiанной музыки, въ которой эта пьеса составила цѣлую эпоху. Означенное сочиненiе окончено было 28-го iюля 1819 г. Iенсъ [49] приводитъ объяснительную программу, которую авторъ сообщилъ своей женѣ при первомъ исполненiи этой пьесы. Первые пять тактовъ интродукцiи изображаютъ приближенiе танцора. Дама отвѣчаетъ уклончиво (5—9 такты). Просьбы танцора становятся настойчивѣе (9—13 такты). Ея согласiе (13—16 такты). Ихъ разговоръ: онъ начинаетъ (17—19 такты), она отвѣчаетъ (19—21 такты). Его разговоръ становится все выразительнѣе (21—23 такты). Ея слова, въ которыхъ она высказываетъ свое согласiе, становятся все теплѣе (23—25 такты). Его непосредственная просьба начать танецъ (25—27 такты). Ея отвѣтъ (27—29 такты). Они сходятся (такты 29—31) и ожидаютъ начала танца (31—35 такты). Заключенiе: онъ благодаритъ; она отвѣчаетъ; они удаляются; наступаетъ тишина [50]. Allegro vivace есть самый танецъ, во время котораго танцующiе признаются другъ другу въ любви [51]. «Aufforderung zum Tanz» есть не только воспроизведенiе ритмическаго движенiя танцующихъ, но художественная интерпретацiя рыцарства, нѣжности и грацiи въ нѣмецкомъ танцѣ, начиная отъ невинной кокетливой игры, легкаго покачиванiя вплоть до выраженiя вакхическаго веселья, сдерживаемаго въ границахъ благонравiя, отъ шутливаго подтруниванiя до нѣжнаго признанiя въ любви [52]. Если въ гавотахъ, мюзетахъ, сарабандахъ и менуэтахъ отражаются этикетъ и чопорная важность, господствовавшая на балахъ временъ этихъ танцевъ, а въ танцахъ начала XIX вѣка—беззаботная, чисто-дѣтская наивность, то у Вебера слышится, по выраженiю Риля, паѳосъ любви. «Такая экспрессивная, мечтательная и притомъ бойкая и рыцарская танцовальная музыка должна была зажигать сердца молодежи такъ, какъ никогда ранѣе. Музыканты внушали плясунамъ ближайшую и натуральнѣйшую страсть бальнаго зала. Конечно, по сравненiю съ этой влюбленной танцовальной музыкой, старинные танцы должны были казаться точно неумѣстнымъ отраженiемъ эпохи париковъ и фижмъ (wie ein Entre-deux von Perrücke und Reifrock erscheinen). Такъ какъ Веберъ явился первымъ значительнымъ композиторомъ этого направленiя, то онъ доказалъ этимъ, какъ глубоко онъ понималъ и чувствовалъ свое время» [53]. Веберъ измѣнилъ темпъ вальса, который былъ чѣмъ-то въ родѣ оживленнаго менуэта. Темпъ веберовскаго вальса—то Allegro con fuoco, которое столь характерно для музыки этого композитора вообще [54]. Этотъ темпъ сохранился и въ современной танцоваль-

[47] H. Gehrmenn, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 14, 112.

[48] Ibid. S. 54.

[49] Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 284. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

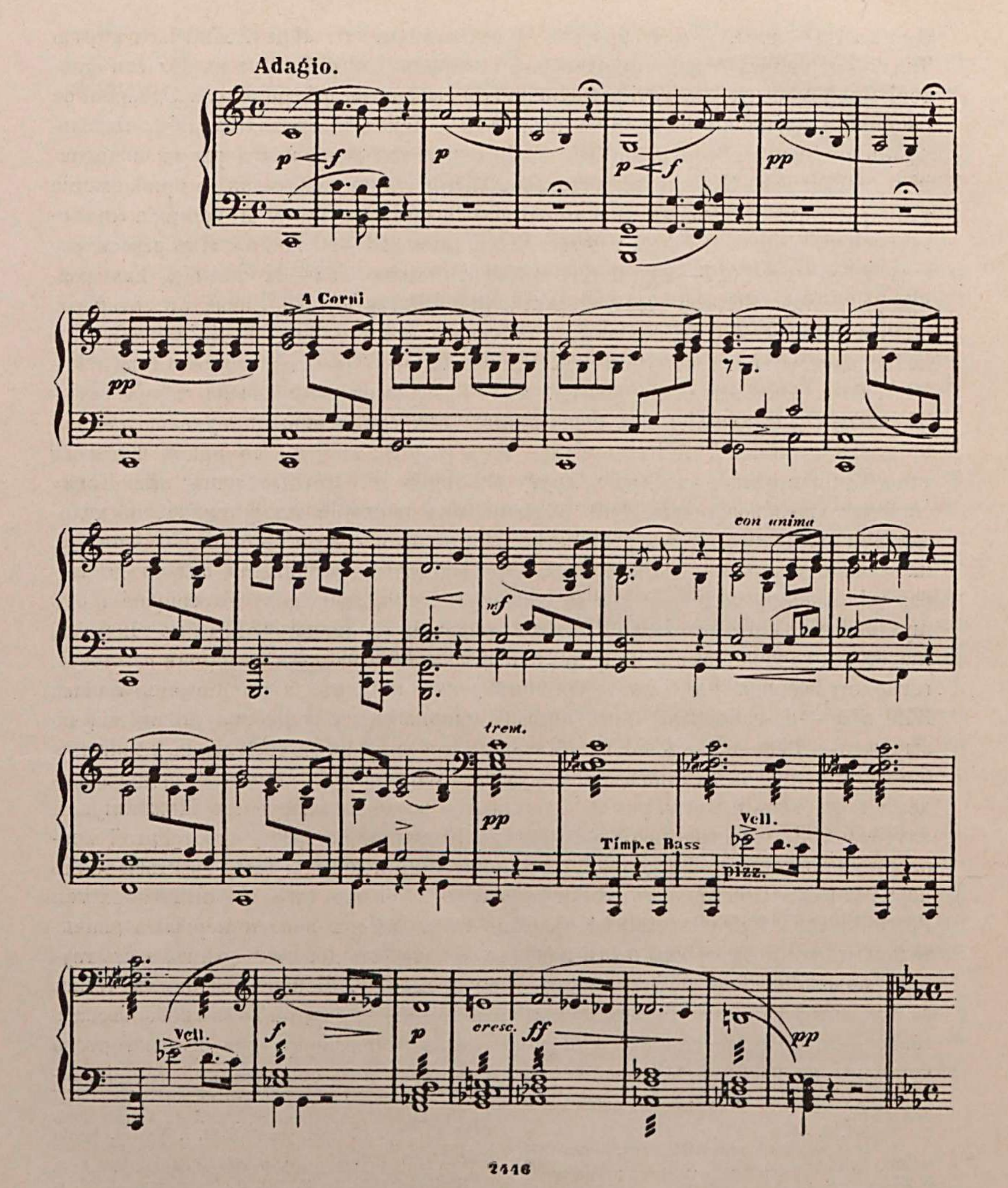
[50] H. Gehrmann, C. M. v. Weber. Berlin 1899. S. 55.

[51] Ibid. S. 55.

[52] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2. Aufl. Leipzig 1865. S. 201. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

[53] Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2. Aufl. Stuttgart 1862. II. S. 299. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

[54] Выше (см. стр. 260) было упомянуто о склонности Вебера къ быстрому темпу.


Adagio.
p
f
p
p
f
pp
4 Corni
pp
con anima
mf
trem.
pp
Timp. e Bass
Vcll.
pizz.
Vcll.
f
p
cresc.
ff
pp

ной музыкѣ, какъ, напримѣръ, у Штрауса и Вальдтейфеля [54]. «Aufforderung zum Tanz» модернизировалъ Таузигъ [55], а инструментовали: Берліозъ, Ф. Лангеръ, подвергнувшій переработкѣ оперу «Сильвана» (см. стр. 269) и Ф. Вейнгартнеръ [56].

Какъ въ Прагѣ (см. стр. 279—280), такъ и въ Дрезденѣ Веберъ продолжалъ свою литературную дѣятельность и писалъ статьи, для лучшаго пониманія новыхъ произведеній. Въ этихъ статьяхъ высказано много вѣрныхъ мыслей. Такъ, напримѣръ, Веберъ, говоря объ оперѣ «Жанъ Парижскій» Буальдьё, замѣчаетъ что главное качество французской оперы заключается въ остроумной пикантности въ противоположность нѣмецкой и итальянской оперѣ, въ которой преобладаетъ больше чувство [57].

Въ статьяхъ Вебера встрѣчаются мысли, какъ бы предваряющія «Kunstwerk der Zukunft» Р. Вагнера (см. стр. 286), особенно въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ Веберъ говоритъ о содѣйствіи родственныхъ искусствъ музыкальной драмѣ, о необходимости усилить значеніе оркестра въ оперѣ и о желательности преобладанія въ ней декламаціоннаго элемента надъ пѣвучимъ. Въ статьѣ о Феска и его квартетахъ проглядываетъ предчувствіе возможнаго пресыщенія сочиненіями, облекаемыми въ правильную сонатную форму и стремленія къ созданію новыхъ формъ. Но всего болѣе поражаетъ объективность Вебера, который, хотя былъ врагъ россинизма, но выражался въ духѣ примиренія итальянской и нѣмецкой музыки [58]. Такимъ образомъ Веберъ является «человѣкомъ съ общимъ образованіемъ, всегда стремящимся чужое искусство разсматривать на собственной почвѣ и судить его сообразно съ ней, тогда какъ узкій спеціалистъ судитъ и порицаетъ на основаніи догмы своей школьной учености» [59]. Въ 1818 г. Веберъ написалъ: «Lebensskizze»,—работу, предназначенную для А. Вендта [60], и «Schlammbeizger», юмористическое произведеніе въ стилѣ Ж.-П. Рихтера [61]. Въ письмѣ отъ 9 марта 1824 г. къ лейпцигскому театральному капельмейстеру Прегеру Веберъ высказываетъ по поводу темповъ въ «Эвріантѣ» взгляды, которые были впослѣдствіи развиты Р. Вагнеромъ въ «Ueber das Dirigiren». «Тактъ не долженъ быть тираннически удерживающимъ или побуждающимъ къ движенію мельничнымъ молотомъ (Mühlenhammer); но служитъ для музыкальной пьесы тѣмъ же, чѣмъ пульсъ для человѣческой жизни. Не бываетъ медленнаго темпа, который

---

[54] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56. Вальдтейфель (род. въ 1837 г.)—одинъ изъ талантливыхъ композиторовъ вальсовъ (H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7 Aufl. Leipzig 1909. S. 1518).

[55] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56.

[56] Ibid. S. 56.

[57] Ibid. S. 56.

[58] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56—57.

[59] Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 158—159.

[60] Эрнстъ Адольфъ Вендтъ (1806—1850), учитель музыки въ семинаріи Нейвида, ученикъ Цельтера и Клейна въ Берлинѣ. Изъ его сочиненій многое осталось ненапечатаннымъ (Г. Риманъ, «Муз. Слов.». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 221. См. Max von Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Bd. III. S. 175 u. ff. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 57, 108. Прим. 43).

[61] H. Gehrmann, C. M. v. Weber. Berlin 1899. S. 57.

мѣстами не требовалъ бы ускоренія, чтобы устранить впечатлѣніе растянутости. Не бываетъ Presto, которое, напротивъ, не требовало бы мѣстами болѣе спокойнаго исполненія, чтобы поспѣшностью не помѣшать экспрессіи. Для всего этого мы не имѣемъ въ музыкѣ обозначенія. Оно должно находиться въ чувствующей человѣческой груди, а если тамъ его нѣтъ, то не поможетъ ни метрономъ, устраняющій лишь грубые промахи, ни эти въ высшей степени несовершенныя указанія» [62].

Въ Дрезденѣ Веберъ сблизился съ литературнымъ обществомъ, членами котораго были почти всѣ дрезденскіе писатели, за исключеніемъ Людвига Тика, державшагося въ сторонѣ. Центромъ этого общества былъ дрезденскій адвокатъ и поэтъ Киндъ. Еще въ 1816 г. Веберъ посѣтилъ его и просилъ написать либретто, въ которомъ были бы соединены всѣ искусства [63]. По этому поводу Киндъ писалъ: «Какъ бы шутя, я сталъ раздумывать, что бы такое сочинить, и убѣдился, что изъ соединенія всѣхъ искусствъ: поэзіи, музыки, сценическаго дѣйствія, живописи, танца можно создать нѣчто великое» [64]. Киндъ съ Веберомъ выбирая подходящій сюжетъ для оперы, остановились на «Книгѣ о привидѣніяхъ» (Gespensterbuch) Апеля и Лауна [65], въ которой разсказъ «Der Freischütz» еще въ 1810 г. побуждалъ къ сценической обработкѣ Душа (см. стр. 269) и Вебера [66]. Но тогда этотъ планъ не осуществился. Теперь же Киндъ взялся за дѣло такъ ревностно, что 1 марта 1817 г. либретто «Фрейшюца» было у Вебера въ рукахъ. Но разныя занятія мѣшали Веберу сосредоточиться на сочиненіи этой оперы, которая была окончена черезъ четыре года—13 марта 1820 г. [67].

Апель (см. выше) называетъ содержаніе «Фрейшюца» народной легендой, но это не совсѣмъ вѣрно, потому что большая часть разсказа сочинена

---

[62] Ibid. S. 57. Относительно указаній темпа Бетховенъ писалъ фонъ Мозелю, одному изъ основателей Вѣнской консерваторіи: «Сердечно радуетъ меня взглядъ, который вы раздѣляете со мною относительно дикаго пріема въ музыкѣ указывать характеристику ритма; напр.: что можетъ быть безсмысленнѣе Allegro, которое собственно означаетъ весело, тогда какъ мы далеки отъ такого пониманія этого ритма, и настроеніе пьесы бываетъ совершенно обратное. Что касается указаній 4 главныхъ темповъ, то они менѣе точны и правильны, чѣмъ движеніе 4 главныхъ вѣтровъ, и мы охотно отказываемся отъ нихъ. Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ указаніями, обозначающими характеръ пьесы; отъ нихъ мы не можемъ отказаться, здѣсь тактъ является собственно основой, здѣсь онъ имѣетъ отношеніе къ самой сущности пьесы. Что касается моего мнѣнія, то я давно думаю, что пора оставить эти безсмысленныя названія Allegro, Andante, Adagio Presto. Метрономъ Мельцеля даетъ намъ лучшую къ тому возможность. Даю вамъ слово, что въ послѣдующихъ моихъ композиціяхъ я не буду болѣе къ нимъ прибѣгать» (В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». С.-Петербургъ 1909, стр. 362). «Однако, пишетъ В. Д. Коргановъ, теоретическія разсужденія Бетховена оказались далекими отъ практики: онъ самъ, какъ и всѣ послѣдующіе композиторы, остался вѣренъ этой терминологіи, этимъ «безсмысленнымъ» названіямъ, а метрономическія указанія измѣнялъ въ своихъ произведеніяхъ сообразно настроенію минуты, что бывало также съ другими авторами». (Тамъ же стр. 361). «Тотъ не музыкантъ,—сказалъ однажды Берліозу Мендельсонъ—кто нуждается въ указаніяхъ метронома» (тамъ же, стр. 361).

[63] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 50. О соединеніи всѣхъ искусствъ въ оперѣ Веберъ высказывалъ свои пожеланія въ одной изъ своихъ статей (см. стр. 286).

[64] Friedr. Kind, «Freischützbuch». Leipzig 1843. S. 117. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 50.

[65] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». 1899. S. 61.

[66] Ibid. S. 50.

[67] Ibid. S. 52. «Фрейшюцъ», «Эвріанта» и «Оберонъ» по большей части были написаны Веберомъ въ его лѣтнемъ мѣстопребываніи—въ Klein-Hosterwitz'ѣ, въ окрестностяхъ Дрездена (Ibid. S. 50). Сюда пріѣзжали навѣщать Вебера его друзья и знакомые, въ томъ числѣ Шпоръ и Маршнеръ (ibid. S. 51).

авторомъ [68]. Ранѣе существовала лишь легенда о дикомъ охотникѣ и заколдованныхъ, не дающихъ промаха пуляхъ. Свой разсказъ Апель перенесъ въ современную эпоху и заключилъ его трагической катастрофой.

Киндъ многое измѣнилъ въ «Фрейшюцѣ» Апеля, между прочимъ перенесъ событіе въ эпоху Тридцатилѣтней войны и придалъ оперѣ счастливое окончаніе [69].

Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von F. Kind: Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Ottokar, regierender Graf	Hr. Rebenstein.
Cuno, gräflicher Erbförster	Hr. Wauer.
Agathe, seine Tochter	Mad. Seidler.
Aennchen, eine junge Verwandte	Mlle. Joh. Eunike.
Caspar, erster } Jägerbursch	Hr. Blume.
Max, zweiter } Jägerbursch	Hr. Stümer.
Samiel, der schwarze Jäger	Hr. Hillebrand.
Ein Eremit	Hr. Gern.
Kilian, ein reicher Bauer	Hr. Wiedemann.
Brautjungfern	Mlle. Henr. Reinwald u.
Jäger und Gefolge des Grafen	Hr. Michaelis. Hr. Tischow. Hr. Buggenhagen u.
Landleute und Musikanten.	
Erscheinungen.	

Scene: In Böhmen. Zeit: kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.

Die sämmtlich neuen Decorationen sind von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Gropius gezeichnet und gemalt.

Textbücher sind das Stück für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Dienstag den 19. Juny. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

In der Buchhandlung von Duncker und Humblot französische Straße Nr. 20 a. wird verkauft:

E. v. Houwald das Bild, Trauerspiel in 5 Akten. 1 Rthlr. 12 Gr.

Dessen der Leuchtthurm, die Heimkehr: zwei Trauerspiele. 1 Rthlr.

Bäuerle komisches Theater. 1ter Band. (enthält die Gespensterfamilie, der Fiaker als Marquis; der verwünschte Prinz). 1 Rthlr. 8 Gr.

Müllners Spiele für die Bühne. Band 1 und 2. (enthalten der neun und zwanzigste Februar; die Vertrauten; der angolische Kater, die Zurückkunft aus Surinam, die Zweiflerin, die großen Kinder; der Wahn, der Blitz; die Onkelei). 3 Rthlr. 8 Gr.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Театральная афиша перваго представленія «Фрейшютца».

Музыка «Фрейшюца» состоитъ изъ увертюры и 16 номеровъ. Увертюра, одинъ изъ величайшихъ музыкальныхъ шедевровъ, построена сначала до конца на мотивахъ оперы. Мелодія валторны въ Adagio, которымъ начинается увертюра, изображаетъ лѣсъ — мѣсто дѣйствія. Въ началѣ Allegro слышатся двѣ фразы изъ аріи Макса, изъ которыхъ первая есть главная тема. Обѣ фразы соединены мотивомъ грозы въ Волчьей Долинѣ. Для второй темы (побочной партіи) взята большая арія Агаты, а для разработки—мотивъ аріи мести Каспара. Въ этой увертюрѣ вполнѣ сохранена сонатная форма, которая обыкновенно придавалась этого рода музыкѣ [70].

Въ 16 номерахъ оперы Веберъ дѣлаетъ большое нововведеніе, въ которомъ нѣсколько предчувствуется реформа Р. Вагнера. Вмѣсто обычныхъ короткихъ, замкнутыхъ въ себѣ и отдѣльныхъ пьесъ, изъ которыхъ состояла прежняя опера, Веберъ въ «Фрейшюцѣ» предвосхищаетъ вагнеровское понятіе о «музыкальной сценѣ», возведенное въ принципъ дѣленія оперы и примѣненное Веберомъ въ номерахъ 5-мъ и 8-мъ. Подобное новшество обнаруживается и въ № 1-мъ,

---

[68] Фрейшюцъ — вольный стрѣлокъ. По народному нѣмецкому повѣрью стрѣлки могли заключать съ дьяволомъ договоръ, по которому получали семь пуль. Изъ нихъ шесть попадали въ цѣль на какомъ бы то ни было разстояніи, а 7-ю направлялъ самъ демонъ. По русски Фрейшюцъ называется Волшебнымъ стрѣлкомъ (Ф. Толль, Настольный словарь. Спб. 1864. Томъ III, стр. 894. P. Larousse, «Grand Dictionnaire». VIII, p. 809—810).

[69] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin. 1899. S. 50, 61—62.

[70] O. Neitzel, «Führer durch die Oper». Leipzig 1890. Bd. II. Cp. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 63.

состоящемъ изъ хора, марша и пѣсни, во 2-мъ (терцетъ и охотничій хоръ), въ 3-мъ (вальсъ, речитативъ и арія Макса), и въ 13-мъ (романсъ и арія Aennchen). Въ противоположность итальянской оперѣ въ «Фрейшюцѣ» преобладаетъ форма пѣсни. Но «Фрейшюцъ» примыкаетъ еще къ старому типу оперы тѣмъ, что въ ней отдѣльныя пьесы строго придерживаются обычныхъ формъ, а декламаціонный стиль съ лейтмотивами еще отсутствуетъ. Тѣмъ не менѣе, лейтмотивы встрѣчаются въ «Фрейшюцѣ» и гораздо больше, чѣмъ въ «Abu-Hassan'ѣ». Каспаръ, представляющій самый яркій образецъ музыкальной психологіи едва ли не во всей музыкальной оперной литературѣ до Вагнера, охарактеризованъ лейтмотивомъ, встрѣчающимся разъ въ аріи мести (Rachearie) и дважды въ Волчьей Долинѣ. Лейтмотивъ Каспара состоитъ изъ цѣпи триллеровъ. Тремоло съ глухими ударами литавръ представляетъ лейтмотивъ Саміеля. Эти лейтмотивы служатъ для характеристики лицъ. Къ нимъ же можно отнести выраженіе отчаянія Макса въ концѣ его аріи, повторяющееся въ Волчьей Долинѣ послѣ появленія Агаты, и ликующій мотивъ Агаты въ концѣ ея аріи, появляющійся снова въ финалѣ оперы [71]. Къ «лейтмотивамъ ситуацій» [72] можно причислить: намекъ на вальсъ перваго акта въ интродукціи послѣ перваго хора, мотивъ насмѣшки въ хорѣ послѣ пѣсни Киліана, появляющійся вновь въ Волчьей Долинѣ послѣ спуска Макса къ Каспару. Аккорды во второмъ финалѣ послѣ призыва Саміеля: «Samiel, Hilf Sieben» повторяются въ послѣднемъ финалѣ при словахъ хора: «Er hat dem Himmel selbst geflucht» [73].

Занятіе народной пѣсней помогло Веберу создать въ «Фрейшюцѣ» настоящую національную оперу. Эпоха освободительныхъ войнъ возбудила въ авторѣ патріотизмъ и ту беззавѣтную любовь къ родинѣ и къ мирнымъ радостямъ у родного очага, которой проникнута музыка этой оперы [74]. Опера «Фрейшюцъ» не только народная, но специфически-нѣмецкая опера. Нѣмецкія «зингшпили» Винтера и Вейгля слишкомъ незначительны. Въ «Фрейшюцѣ» національный нѣмецкій духъ проявляется впервые и притомъ съ замѣчательною интенсивностью [75]. Классическія оперы не могутъ быть названы нѣмецкими національными операми уже потому одному, что мѣсто ихъ дѣйствія—не въ Германіи: «Entführung aus dem Serail» и «Zauberflöte» Моцарта переносятъ слушателя на Востокъ, а «Фиделіо» Бетховена—въ Испанію. Къ тому же, симфоническій стиль этихъ оперъ придаетъ имъ характеръ космополитическій. Лица, выведенныя на сцену этихъ оперъ, несмотря на свою яркую музыкальную характеристику, представляютъ общечеловѣческіе типы, соотвѣтствующіе этическимъ понятіямъ, общимъ для всѣхъ культурныхъ націй.

[71] Ibid. S. 63—65.

[72] Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 319. u. ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 65.

[73] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 64—65.

[74] O. Gumprecht, «Neuere Meister». Bd. II. S. 64. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[75] R. Wagner, «Ueber deutsches Musikwesen» («Gesammelte Schriften»). Leipzig 1871. Bd. I. S. 202. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

Наоборотъ, въ «Фрейшюцѣ» мѣстомъ дѣйствія служитъ Германія. Ситуація простонародная. Лица—не общіе идеальные типы, а настоящіе нѣмцы съ присущимъ имъ національнымъ характеромъ. Фантастическій элементъ заимствованъ изъ нѣмецкихъ же легендъ. «Дикая охота», олицетворяющая борьбу силъ природы, появленіе дикаго охотника, играющаго такую видную роль въ нѣмецкихъ сагахъ и сказкахъ съ ихъ вѣчною темою борьбы добра и зла, все это, какъ родное нѣмецкому духу, всегда возбуждало глубокій интересъ. Веберъ создалъ яркую музыкальную характеристику этого фантастическаго міра древне-германскихъ вѣрованій и такимъ образомъ сталъ творцомъ романтической оперы [76].

«Во «Фрейшютцѣ»—пишетъ Р. Вагнеръ—Веберъ обращается къ сердцу нѣмецкаго народа. Нѣмецкая сказка, жуткія легенды сблизили поэта и композитора съ нѣмецкою народною жизнью. Глубокопрочувствованная, простая нѣмецкая пѣсня положена въ основу оперы, такъ что вся она похожа на большую трогательную балладу, которая, въ благороднѣйшемъ убранствѣ живой романтической фантазіи, воспѣваетъ самымъ характернымъ образомъ сердечную жизнь нѣмецкаго народа» [77].

Романтическія оперы были до Вебера, но безъ романтической музыки. Это названіе относилось къ однимъ лишь либретто, заимствовавшимъ свои сюжеты изъ фантастическихъ разсказовъ и сказокъ романскихъ народовъ. Въ этомъ смыслѣ были романтическими оперы: «Lisuart und Dariolette» Гиллера (1766 г.), «Rübezahl» Шустера (1789 г.), «Оберонъ» Враницкаго (1790 г.) [78]. «Музыка этихъ оперъ, ничего не предчувствуя, отличалась веселостью и добродушіемъ. Сказки, положенныя имъ въ основу, служили лишь для пріятнаго препровожденія времени. Лишь только тогда, когда сага и сказка перестали быть праздною игрою фантазіи, а были приняты серьезно за воплощенные символы глубочайшихъ жизненныхъ силъ народа,—могла возникнуть наряду съ романтическимъ текстомъ настоящая романтическая оперная музыка» [79].

Въ созданной Веберомъ романтической музыкѣ преобладаетъ фантастичность, субъективность, разнообразіе экспрессіи и сопоставленіе контрастовъ. Инструментальный элементъ становится главнымъ средствомъ драматической характеристики, иллюстрируя всѣ детали текста. Начиная съ появленія романтической музыки устанавливаются понятія о звуковой живописи, характеристикѣ ситуаціи, мѣстномъ колоритѣ и т. п. [80]. И все это уже намѣчено во «Фрейшюцѣ» благодаря демонической фантастичности, мѣстному колориту и народности его музыки [81].

---

[76] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[77] R. Wagner, «Ueber deutsches Musikwesen» («Gesammelte Schriften»). Leipzig 1871. Bd. I. S. 203.

[78] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[79] Spitta Zur Musik. S. 181 и ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.

[80] H. Riemann, «Über Programmusik, Tonmalerei und musikalischen Kolorismus» («Grenzbote» 1882, также въ его «Präludien und Studien». Leipzig 1895—1900). Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 651 («Колоризмъ»).

[81] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.

Громадное значеніе имѣетъ «Фрейшюцъ» потому, что повліялъ на оперы «Vampir» и «Hans Heiling» Маршнера и «Морякъ Скиталецъ» Р. Вагнера [82].

Опера «Фрейшюцъ» сначала называлась «Probeschuss», потомъ «Jägerbraut». Наконецъ, по предложенію берлинскаго театральнаго интенданта графа Брюля, она стала называться «Фрейшюцъ» [83].

Первый разъ «Фрейшюцъ» былъ исполненъ 18 іюня 1821 г. въ Берлинѣ, въ годовщину битвы при Белльальянсѣ [84]. Одновременно въ Берлинѣ была поставлена «Олимпія» Спонтини. Публика раздѣлилась на сторонниковъ Спонтини и Вебера. Борьба разгорѣлась весьма интенсивно. «Фрейшюцъ» имѣлъ громадный успѣхъ [85]. Но критика отнеслась къ этой оперѣ далеко не благосклонно. Неблагопріятные отзывы дали о «Фрейшюцѣ» Цельтеръ въ письмѣ къ Гёте [86] и даже такіе романтики, какъ Шпоръ [87] и Э. Т. А. Гофманъ [88].

Иначе отнесся къ Веберу Бетховенъ. Онъ сказалъ о Фрейшюцѣ»: «Я не ожидалъ отъ этого человѣчка такого произведенія. Веберъ долженъ писать оперы, все оперы, одну за другой, и не очень много надъ ними трудиться. Негодяй Гаспаръ прекрасно изображенъ, во многихъ мѣстахъ чувствуется діавольское навожденіе, это поразительно. Я понимаю замыслы Вебера, но, прочитывая партитуру, мѣстами, напримѣръ, въ изображеніи адской охоты, я не могъ воздержаться отъ улыбки. Впрочемъ, быть-можетъ, задуманное исполнено успѣшно. Надо слышать, только слышать» [89].

Несмотря на враждебность критики, «Фрейшюцъ» совершилъ побѣдоносное шествіе по всѣмъ опернымъ сценамъ. Въ Берлинѣ 18 декабря 1897 г. эта опера была дана въ 600-ый разъ [90]. Берліозъ считалъ партитуру «Фрейшюца» «самой безукоризненной во всей оперной литературѣ» [91], а Р. Вагнеръ, въ порывѣ патріотическаго энтузіазма воскликнулъ: «О, моя прекрасная родина Германія, какъ долженъ я тебя любить, хотя бы только за то, что на твоей почвѣ возникъ «Фрейшюцъ»! Какъ долженъ я любить нѣмецкій народъ, любящій «Фрейшюца», чувствующій еще теперь, въ пору своей зрѣлости, тотъ сладостный, таинственный трепетъ, отъ котораго содрогалось его сердце въ пору молодости» [92].

---

[82] Ibid. S. 65.

[83] Ibid. S. 61.

[84] Ibid. S. 65.

[85] Ibid. S. 65—66.

[86] «Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter». Bd. III. S. 192. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.

[87] Spohr, «Selbstbiographie». Bd. II. S. 148 u. ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.

[88] «Vossische Zeitung» 1821. №№ 76—77. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.

[89] Ibid. S. 66—67. Ср. В. Д. Коргановъ, Бетховенъ». Спб. 1909, стр. 617—618.

[90] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 67.

[91] Ibid. S. 67. Берліозъ замѣнилъ для постановки «Фрейшюца» въ Парижѣ 7 іюня 1841 г. діалоги речитативами и включилъ въ эту оперу въ качествѣ балета «Aufforderung zum Tanze» (ibid. S. 67). Эти измѣненія были сдѣланы для французской оперной сцены, принципіально не допускающей діалога и требующей балета. Музыка для танцевъ была заимствована Берліозомъ изъ «Оберона» и «Прециозы» (J. Prod'homme, «Hector Berlioz. Leben und Werke». Übers. v. L. Frankenstein. S. 141, 328—321 (пр. 361—362).

[92] R. Wagner, «Gesammelte Schriften». Leipzig 1871. Bd. I. S. 274. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 67.



Т-во Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ. Петроградъ Звенигородская 11.


2007057364